

# PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 38 numéro 1 • printemps 2010



Sous la responsabilité  
de Sémir Badir et Maria Giulia Dondero

## LE GROUPE $\mu$ entre rhétorique et sémiotique

### COLLABORATEURS

Sémir Badir | Jean-Pierre Bartoli | Marc Bonhomme  
Jean-François Bordron | Maria Giulia Dondero  
Madeleine Frédéric | Nicolas Meeùs | Michel Meyer | Michele Prandi

ICONOGRAPHIE Constanza Camelo Suarez

HORS DOSSIER Danielle Forget et María Dolores Vivero García



**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Luc Vaillancourt. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Conseillère à la sélection d'artistes : Nathalie Villeneuve.

Déléguee à la section hors dossier : Mélissa Lapointe. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsables du présent dossier : Sémir Badir et Maria Giulia Dondero.

Page couverture : Constanza Camelo Suarez, *Dilater ou contracter l'univers I*, 2008. Intervention performative, station de métro Berri-UQAM, Montréal.

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal  
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Luc VAILLANCOURT, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges  
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MILOT, Université du Québec


Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul PERRON, Université de Toronto  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : [protee@uqac.ca](mailto:protee@uqac.ca). Site Web : [www.uqac.ca/protee](http://www.uqac.ca/protee). Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4399. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes ([www.erudit.org](http://www.erudit.org)) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie commerciale.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal. 

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2010

ISSN-0300-3523

## LE GROUPE $\mu$ ENTRE RHÉTORIQUE ET SÉMIOTIQUE

### Archéologie et perspectives

Présentation / <i>Sémir Badir et Maria Giulia Dondero</i>	5
ÉLÉMENTS POUR UNE BIOGRAPHIE DU GROUPE $\mu$ / <i>Sémir Badir</i>	9
POUR UNE THÉORIE GÉNÉRALE DES FIGURES / <i>Michel Meyer</i>	19
RHÉTORIQUE ET ÉCONOMIE DES IMAGES / <i>Jean-François Bordron</i>	27
RHÉTORIQUE DES FIGURES VISUELLES ET ARGUMENTATION PAR IMAGES dans le discours scientifique / <i>Maria Giulia Dondero</i>	41
SÉMIOTIQUE ET RHÉTORIQUE MUSICALES : <i>la Fantaisie en ré mineur de Mozart / Nicolas Meeùs et Jean-Pierre Bartoli</i>	55
LA RHÉTORIQUE DES FIGURES : entre formalisme et énonciation / <i>Marc Bonhomme</i>	65
L'INTERACTION MÉTAPHORIQUE : une grandeur algébrique / <i>Michele Prandi</i>	75
LES TRAVAUX DU GROUPE $\mu$ : AMERS POUR LA STYLISTIQUE? / <i>Madeleine Frédéric</i>	85
CONSTANZA CAMELO SUAREZ Une présentation de <i>James Partaik</i>	94

## HORS DOSSIER

LE BROUILLAGE DES FRONTIÈRES ÉNONCIATIVES DANS LA PRESSE ÉCRITE / <i>Danielle Forget et María Dolores Vivero García</i>	105
--	-----



# Le Groupe $\mu$ entre rhétorique et sémiotique

## Archéologie et perspectives

SÉMIR BADIR ET MARIA GIULIA DONDERO

LE GROUPE  $\mu$  est actif depuis plus de quarante ans. Formé à Liège, il s'est fait connaître par trois ouvrages majeurs, *Rhétorique générale* (1970), *Rhétorique de la poésie* (1977) et *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992). Ces trois œuvres ont chacune contribué à la renommée internationale du Groupe, l'instaurant comme un acteur de premier plan dans le débat d'idées en rhétorique et en sémiotique. C'est à rendre compte de ce débat et de la place prépondérante que les travaux du Groupe  $\mu$  y occupent que se consacre le présent dossier.

### *Entre rhétorique et sémiotique*

Les jalons que constituent les ouvrages du Groupe  $\mu$  montrent au sein du projet théorique une inflexion qu'il est intéressant de remettre en question. À l'articulation d'un modèle, celui d'une *rhétorique fondamentale*<sup>1</sup>, vers des domaines d'applications, vient se surajouter une seconde articulation, qui apparaît aussi nécessaire que la première, celle de ce modèle avec le programme théorique de la sémiotique. D'où la possibilité d'un double, sinon triple, questionnement sur chacune de ces articulations ainsi que sur leur interaction.

Le premier examen, le plus attendu, concerne donc l'application d'un modèle théorique général à des domaines empiriques particuliers. Il ne fait pas de doute que ce que la modélisation présentée dans *Rhétorique générale* doit à la linguistique et à son objet naturel (les langues) demande à être adapté lorsque sont envisagées d'autres régions de la *semiosis*, telles que l'image publicitaire, la peinture, le cinéma ou la musique. Un terme aussi central dans ce modèle que celui de *figure* est ainsi configuré différemment selon les substances d'expression auxquelles on l'assigne. En retour, sa conception théorique est réévaluée, élargie et enrichie à chaque application nouvelle.

Quelles sont les causes précises de ces réévaluations? Comment ont-elles infléchi le projet même d'une rhétorique générale? Telles sont les questions qu'abordent les contributions de Jean-François Bordron et de Nicolas Meeùs et Jean-Pierre Bartoli. L'article de Bordron, intitulé « Rhétorique et économie des images », s'interroge en fait sur la rhétorique en tant que méréologie et plus précisément en tant que « gestuelle opérant sur des totalités et des parties ». Cette approche permet de comprendre comment demeure toujours sous-jacente à des sémiotiques particulières la même question de *composition* et de *formes de liaison* plus ou moins grammaticales d'unités et de traits – que ceux-ci se présentent sous forme d'arguments verbaux ou de couleurs. En suivant ce point de vue, Bordron indique la manière dont l'analyse des images peut apporter des réponses à des questions sémiotiques de portée générale sur la perception, l'iconicité et la prédication. L'article de Meeùs et Bartoli, « Sémiotique et rhétorique musicales : la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart », se consacre à la question du rapport entre la rhétorique générale et une rhétorique particulière, en l'occurrence musicale. En considérant la musique comme un langage doté d'une morphologie et d'une syntaxe, les auteurs profitent de la théorie psychologique de la *Gestalt*, à la base de la sémiotique visuelle du Groupe  $\mu$ , pour démontrer comment la musique joue sur des isotopies et des allotopies rythmiques construisant des effets pathémiques particuliers analysables.

Le deuxième examen que suscite le parcours de pensée du Groupe  $\mu$  met en lumière le lien existant entre la rhétorique et la sémiotique. Ce lien n'a cessé en effet de se fortifier, en multipliant les fils qui le composent. Une rhétorique, pour être fondamentale, doit atteindre un niveau d'abstraction proche de celui réalisé par les théoriciens fondateurs de la sémiotique, Peirce et Hjelmslev notamment. Et une rhétorique ne peut se dire véritablement générale qu'à la condition d'envisager des domaines d'application aussi variés que le sont ceux couverts par la *semiosis*. En outre, confronté à l'application de son modèle aux domaines de l'image, le Groupe  $\mu$  s'est assigné la tâche de contribuer au projet d'instauration et au développement de la sémiotique visuelle. Et, bien qu'un certain nombre de travaux sémiotiques précèdent les siens en la matière, un large consensus reconnaît aujourd'hui au *Traité du signe visuel* un statut fondateur. Il faut être attentif cependant à l'orientation donnée par le Groupe  $\mu$  à ces fondements théoriques de sémiotique visuelle : ceux-ci devaient, initialement, servir de base *pour une rhétorique de l'image*. Comment les deux projets ont-ils été appariés l'un à l'autre ? Comment se sont-ils mutuellement influencés ? À quelles conditions peuvent-ils être conjoints ? Les questions épistémologiques occasionnées par la rencontre de la rhétorique et de la sémiotique ne manquent pas d'intérêt et débordent d'ailleurs largement le cadre strict de cette rencontre<sup>2</sup>. Ce dossier est aussi l'occasion d'un examen de la réflexion théorique sur la rhétorique et sur la spécificité de son objet général (*le rhétorique*). Ainsi, comment la théorie ressaisit-elle le concept d'*image*, tel qu'il continue de concurrencer celui de *trope* ou de *métaphore*, dès lors que la rhétorique aborde le domaine du visuel ? Quelle unité profonde ou quelle confusion enfouie se loge dans ces deux acceptions, rhétorique et empirique, de l'image ?

La contribution de Maria Giulia Dondero, « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », examine la relation entre sémiotique et rhétorique visuelles au sein des travaux du Groupe  $\mu$  pour la mettre ensuite en parallèle avec la manière dont cette relation est également instaurée dans le cadre de la théorie post-greimassienne de l'énonciation en acte. Ce faisant, l'auteure cherche à mettre en évidence les différentes manières de concevoir la spécificité de la rhétorique visuelle par rapport à des projets disciplinaires globaux. La comparaison lui permet d'envisager le dépassement de l'étude du trope en tant que figure locale allotopique pour rendre compte des enjeux argumentatifs produits par la disposition et l'enchaînement d'images et textes verbaux à l'échelle du discours, incluant une rhétorique des gestes productifs et des tons discursifs.

En outre, la prise en compte du discours scientifique comme champ d'application de ces hypothèses amène Dondero à s'interroger sur la créativité<sup>3</sup> conceptuelle des figures discursives, telle l'exemplification figurale. Cette question est aussi au centre de l'étude de Michele Prandi, « L'interaction métaphorique : une grandeur algébrique ». Ce dernier, en reparcourant la tradition théorique de la métaphore, vise à isoler le phénomène qui est à la source de toute métaphore, mais seulement de la métaphore (le transfert qui déclenche une interaction entre concepts provenant de milieux d'appartenance étrangers), afin de concevoir un processus unitaire qui puisse inclure toutes les issues historiquement attestées. En distinguant les métaphores cohérentes (accessibles par la pensée indépendamment de leur expression linguistique) des métaphores conflictuelles (où, au contraire, la pensée est infléchie par l'expression linguistique), l'auteur montre que ces dernières permettent une adaptation de deux environnements conceptuels en conflit – dans le cas du solde positif, une véritable projection dépasse le besoin de résolution et de cohérence linguistique interne en dilatant l'horizon conceptuel de son efficace créative.

Enfin, la troisième approche, qui permettra de saisir la particularité historique et épistémologique de l'œuvre du Groupe  $\mu$ , consiste à observer de quelles autres formes de pensée la rencontre avec la sémiotique aura éloigné la rhétorique. Au moins trois disciplines méritent d'être mentionnées à cet égard. Premièrement, la linguistique, dite structurale, a sans aucun doute inspiré non seulement le modèle présenté dans *Rhétorique générale*, mais aussi son titre (par celui des *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson) et son projet même. Pourtant, la linguistique n'a pu que céder le pas devant la sémiotique quand le champ d'application du modèle s'est étendu aux domaines de l'image. À son tour,

la poétique aurait pu, au temps de *Rhétorique de la poésie* et alors que la sémiotique se tournait elle-même largement vers des questions relevant du champ des études littéraires, constituer l'interlocuteur privilégié de la rhétorique du Groupe  $\mu$ . La poétique est d'ailleurs ouverte, non moins que la rhétorique, à des considérations qui concernent toutes les formes artistiques. Enfin, la troisième discipline, la stylistique, partage avec la rhétorique bien des questionnements, notamment autour des notions d'écart, d'énonciation et d'effet. Force est de constater toutefois que ce n'est ni avec les stylisticiens, ni avec les poéticiens, que le Groupe  $\mu$  a eu les dialogues les plus nourris. Quels enjeux ces éloignements ont-ils servis ? Ou encore, si le terme d'enjeu paraît faire trop peu de cas des circonstances, quels effets ont-ils eus sur l'évolution de la rhétorique du Groupe  $\mu$  ? Voilà une troisième série d'interrogations qui, tout en suivant le parcours d'une œuvre, cerne dans le même temps celui d'une discipline au contact de son voisinage épistémique.

La question de la concurrence et du voisinage entre rhétorique et stylistique est abordée dans l'article de Madeleine Frédéric, « Les travaux du Groupe  $\mu$  : amers pour la stylistique ? », où l'auteure montre, au fil d'analyses d'œuvres poétiques, la portée heuristique de la rhétorique du Groupe  $\mu$ . Cette rhétorique permet non seulement de s'éloigner de la tendance esthétique-évaluative de la stylistique, mais aussi de redéfinir cette dernière à travers les notions de forme de l'expression et forme du contenu empruntées à la sémiotique de Hjelmslev. Il devient ainsi possible d'étudier les relations entre isotopies du contenu et les corrélations entre isotopies du contenu et isotopies de l'expression – l'approche de ces dernières ayant été renouvelée grâce à la notion de tabularité mise en place par le Groupe  $\mu$ . C'est d'ailleurs par la tabularité que Frédéric décrit les relations intersémiotiques entre poésie et image, démontrant ainsi que la prise en compte de la sémiotique à l'intérieur du champ de la stylistique permet aussi de comparer les fonctionnements des rhétoriques particulières entre elles.

#### *Archéologie et perspectives*

Les recherches qui portent sur le projet théorique du Groupe  $\mu$  ont deux versants indissociables : historique et critique (ou épistémologique). Elles évaluent un parcours, mais prospectent aussi pour l'avenir. Dans tous les cas, elles exigent qu'on se penche sur la *situation* du projet du Groupe  $\mu$  dans des contextes correspondant à diverses échelles épistémiques.

Dans le cercle le plus étroit, celui de la genèse d'un tel projet, il importe de savoir comment celui-ci s'est inscrit dans le courant d'idées qui avait le vent en poupe, à savoir le structuralisme.

En élargissant le cercle aux dimensions de la discipline, la rhétorique du Groupe  $\mu$  est souvent comparée, et bientôt opposée, à la rhétorique instaurée, une dizaine d'années auparavant, par Chaïm Perelman. Les deux projets, développés tous deux en Belgique, sont également désignés comme « nouvelle rhétorique » et vont évoluer en parallèle, sans se rejoindre, tout en lorgnant sur leurs avancées respectives.

L'article de Michel Meyer, « Pour une théorie générale des figures », témoigne d'une attention réciproque : si Klinckenberg est revenu ailleurs sur la nécessité de concevoir la rhétorique en tant que négociation entre des individus ayant des compétences et des intérêts différents, Meyer rappelle ici les quatre opérations fondamentales de la rhétorique, mises en évidence par le Groupe  $\mu$ , tout en les transformant en dispositifs nécessaires pour comprendre différents niveaux de figurativité (des figures de son aux figures de pensée en passant par les figures de mots et les tropes). L'élargissement philosophique de la perspective rhétorique et de sa technique, tel qu'il est opéré par Meyer, est dû, premièrement, à une mise en question de la possibilité de distinguer le sens littéral du sens figuré et, deuxièmement, à la reformulation de cette ancienne distinction qui oscille entre questions et réponses dans le cadre d'une problématologie. Le trope serait ainsi une réponse problématique à une question non explicitement formulée, ce qui amène l'auteur à voir dans les figures et dans l'enchaînement de réponses plus ou moins équivoques, plus ou moins dynamisantes, le déploiement de la connaissance elle-même.

Dans le champ plus large encore des sciences du langage, dont l'élaboration est concomitante du parcours du Groupe  $\mu$ , les aspirations inévitablement généralistes des différents théoriciens du champ vont les conduire à porter leurs réflexions sur l'objet rhétorique et sur sa place dans une configuration plus large. C'est en particulier le cas en sémiotique, dans sa mouvance post-greimassienne et contemporaine, où le rhétorique est l'objet d'une élaboration théorique conséquente, intégrant l'action d'une figure dans le cadre d'une analyse des pratiques discursives (littéraires et artistiques, mais aussi scientifiques ou politiques), révélant par là même la dimension énonciative de cette figure et ses effets de sens, y compris les effets pathémiques, sur le récepteur.

La question de la relation entre figure et énonciation, si elle est abordée dans la contribution de Dondero, devient centrale dans l'article de Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation ». La rhétorique des figures ayant oscillé entre ces deux pôles difficiles à harmoniser, l'étude trace une histoire de ce rapport de manière à faire ressortir comment le Groupe  $\mu$  a repris les catégories de Quintilien en les dynamisant et en les hiérarchisant à la lumière de la linguistique moderne. L'auteur voit dans *Rhétorique générale*, et dans les travaux successifs de Jean-Marie Klinkenberg, un apport majeur dans la constitution d'une rhétorique intégrée qui concilie le donné sémiotique des figures et leur actualisation en discours : les figures deviennent ainsi des structures discursives modelées par leur prise en charge énonciative et par les intentions des sujets communicants.

Enfin, le cercle le plus large rejoint le plus étroit en ce qu'il met en avant la possibilité de changements paradigmatiques dans l'approche théorique du rhétorique. De structuraliste, la pensée du Groupe  $\mu$  a pu se faire de plus en plus pragmatiste pour intégrer en définitive une problématique proprement cognitiviste. Ce chemin est reparcouru par Sémir Badir dans l'article qui ouvre le dossier. Ses « Éléments pour une biographie du Groupe  $\mu$  » posent les jalons d'un récit où les données personnelles sont intégrées aux données qui concernent les disciplines et les effets de concurrences se jouant entre celles-ci. Aussi l'auteur décrit-il les choix disciplinaires et épistémologiques du Groupe en constituant une dynamique de figure/fond avec les mouvements et les prises de position d'un monde « en fibrillation », faisant ressortir la relation d'adaptation et d'action du Groupe à ce monde.

En somme, à chaque échelle permettant de situer le projet de la rhétorique du Groupe  $\mu$ , il aura paru important de prendre en considération l'évolution de parcours épistémiques concomitants au sien. C'est à cette condition que les contributions du présent dossier se font les témoins des conditions et enjeux qui viennent d'être brièvement esquissés. Elles instaurent avec la pensée du Groupe  $\mu$  une dialogique, tantôt critique, tantôt participative, mettant en relief ses acquis comme ses singularités.

---

1. Tel est le titre de la première partie – la plus conséquente et la plus commentée – de *Rhétorique générale*. Ce n'est que dans la deuxième partie de cet ouvrage, où sont abordés les domaines de l'interlocution et de la narration, que le Groupe  $\mu$  donne un début de réalisation à son projet de rhétorique générale.

2. Sur cette question, nous renvoyons le lecteur à M. G. Dondero et G. Sonesson (dir.), « Le Groupe  $\mu$ . Quarante ans de rhétorique – Trente trois de sémiotique visuelle », *Nouveaux Actes Sémiotiques*. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3246> (page consultée le 9 mars 2010).

3. Au sujet de la créativité rhétorique au sein du sémiotique, voir aussi J.-M. Klinkenberg, « La rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système », et les autres contributions contenues dans S. Badir et J.-M. Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure. Rhétorique et sémiotique générale*, Limoges, Pulim, 2008.



# ÉLÉMENTS POUR UNE BIOGRAPHIE DU GROUPE $\mu$

SÉMIR BADIR

Au moment d'entreprendre une biographie du Groupe  $\mu$ , quelques doutes surviennent sur la conduite à mener. Comment fait-on la biographie d'un groupe? Une *biographie*, comme son nom l'indique, est liée à une vie. Mais, assigner une vie à un groupe, n'est-ce pas avaliser d'emblée une métaphore? Ça tombe bien, pourrait-on dire, nous sommes en pays de connaissances. Pourtant, le travail de Groupe  $\mu$  n'est pas de cultiver les métaphores, mais bien de les disséquer afin de savoir d'où vient leur efficace.

Du reste, les modèles «biographiques», concernant les activités de groupe, ne s'appliquent guère au nôtre et ne sont d'ailleurs pas si nombreux qu'on aurait pu l'imaginer. On sait que le Groupe  $\mu$  aime à se comparer à Bourbaki<sup>1</sup>. Mais, en termes de parcours biographique, les différences sautent aux yeux. Car Bourbaki a un prénom, il est né d'un père et d'une mère; il existe même un faire-part de mariage de sa fille Betti avec l'administrateur délégué de la société des structures induites<sup>2</sup>!

Quant à l'histoire littéraire, elle regorge de groupes, elle aussi, qu'elle catalogue dûment comme tels – groupe du Lundi, groupe surréaliste, groupe *Tel Quel* –, mais, en comparaison, la longévité du Groupe  $\mu$  demeure un fait remarquable: 40 ans (1970-2010), cela dépasse très largement la durée de vie des meilleurs groupes littéraires, et il faut d'ailleurs revoir à la hausse cette évaluation de l'âge du Groupe  $\mu$ , qui ne correspond qu'à son âge public. En outre, la notoriété des groupes littéraires n'est mesurée qu'à l'aune de celle de ses membres, ce qui laisse entendre la prévalence de ceux-ci sur l'identité collective. Or, sans vouloir préjuger de la notoriété personnelle des membres du Groupe  $\mu$ , c'est bien un collectif qui est visé ici, et non une collection d'individus.

## LES ANNÉES DE FORMATION

On pourrait alors faire commencer la biographie du Groupe  $\mu$  par les premières rencontres entre ses membres. Les souvenirs des uns et des autres permettent d'établir que la première réunion du Groupe (qui ne s'appelait évidemment pas encore Groupe  $\mu$ , voire n'avait même pas encore conscience d'être un groupe) eut lieu à l'été 1963, en dehors de l'institution universitaire. Quatre des signataires de *Rhétorique générale* y étaient présents<sup>3</sup>. Pourquoi s'étaient-ils réunis? Pour se dire à eux-mêmes ce qu'ils avaient de commun, malgré la disparité de leurs activités professionnelles et de leurs domaines de spécialités. Or, ce qu'ils avaient de commun, outre d'être nés dans

les années 1930<sup>4</sup>, c'est d'être des hommes épris de modernité, en particulier – mais pas exclusivement –, dans le champ de la littérature et des études littéraires.

Ils s'étaient reconnus ce goût-là à l'occasion de réunions auprès d'autres associations savantes nouvellement créées – on pense ici surtout à la Société internationale de symbolisme dirigée par Claire Lejeune<sup>5</sup> –, ou d'autres équipes littéraires – par exemple, celle du Cercle interfacultaire de littérature de l'Université de Liège animée par Arsène Soreil, ou celle du *Journal des poètes*. Ils avaient vu ce goût commun renforcé par des aversions non moins communes ainsi que par des ambitions partagées, comme cela se comprend bien, compte tenu de leur positionnement au sein de l'institution – à plusieurs, on se sent évidemment plus forts, tels des « chrétiens des catacombes », mais en version joyeuse, précise tout de même Jacques Dubois, fomentant « une terrible machine de guerre contre la vieille université »<sup>6</sup>. Bref, en cet été 1963, ces trentenaires tout feu tout flamme forment ce que les sociologues appellent, depuis Max Weber, une « communauté émotionnelle », quoiqu'en l'occurrence il n'y eut pas besoin de prophète pour les rassembler.

Qui sont-ils ces hommes qui se feront reconnaître, quelques années plus tard, comme le Groupe  $\mu$  ? Il y a Jacques Dubois, à qui est attribuée l'initiative de la réunion et qui était alors chercheur au Fonds national de la recherche scientifique (FNRS), au Service de littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; Philippe Minguet, également chercheur au FNRS, mais au Service d'esthétique et qui, pour sa part, occupe le rôle de « grand planificateur » ; ensuite, Francis Edeline, ingénieur chimiste formé à la Faculté universitaire des sciences agronomiques de Gembloux, petite ville située entre Wavre et Namur, et presque loin de Liège<sup>7</sup> ; enfin Hadelin Trinon, animateur d'un cinéclub dans l'agglomération liégeoise et qui se fera connaître l'année suivante par des entretiens avec Andrzej Wajda (1964)<sup>8</sup>. À ces quatre-là s'adjoindront donc, quelques années plus tard, Francis Pire, assistant au Service de psychologie, quand la psychologie n'était pas encore organisée en une faculté à part entière, mais constituait une simple discipline adjacente à la philosophie ; et Jean-

Marie Klinkenberg, qui venait de finir sa licence en philologie romane, aussitôt enrôlé au Service de stylistique, et qui apparaît donc comme le benjamin de la bande (il a vingt-trois ans quand il rejoint le Groupe à la fin de l'année 1967). En somme, à l'exception de Francis Edeline, tous avaient à voir avec la « Romane », ainsi qu'on désignait, et qu'on désigne encore par facilité, le Département de philologie romane de l'Université de Liège, soit qu'ils y aient fait leurs études, soit qu'ils y soient rattachés par le poste occupé dans l'institution. Et tous, Francis Edeline le premier, étaient passionnés par la littérature, et par la poésie en particulier.

Mais revenons à l'été 1963. Si ladite réunion fut un moment fondateur, ce n'est pas parce que ces hommes se sont reconnus des goûts, des intérêts communs, mais bien parce qu'ils décident de ne pas en rester là. Ils entendent se mettre à un certain travail en commun et, pour cela, il faut bien qu'ils discutent d'un projet. C'est ici que le Groupe a rendez-vous avec l'Histoire. Car ce qui fédère la variété des compétences que ces hommes mettront en jeu dans un travail collectif, c'est le structuralisme. Le structuralisme, dont le nom n'est pas encore l'objet de toutes les ignominies, apparaît alors en effet comme le paradigme épistémologique de cette modernité que chacun des futurs membres du Groupe  $\mu$ , dans son domaine respectif, a l'ambition d'embrasser. Aussi le travail commun commence-t-il avec la lecture d'un texte, paru un an plus tôt (en 1962) dans une revue d'anthropologie : la fameuse analyse des « Chats » par Jakobson et Lévi-Strauss (1962)<sup>9</sup>. Rappelons – car cette lecture fut décisive pour les travaux du Groupe – que Jakobson et Lévi-Strauss définissent deux figures de rhétorique, nommément la métaphore et la métonymie, comme les matrices littéraires sur lesquelles peut s'articuler une double analyse structurale – respectivement, analyse paradigmatique et analyse syntagmatique. Certes, ce n'est pas le structuralisme qui décida de la réunion de ces hommes – ni le structuralisme ni aucun de ses représentants n'étaient le prophète parmi cette assemblée –, mais c'est bien lui et les références intellectuelles qu'il induit qui leur permirent de concrétiser leurs velléités communautaires.

## LES ANNÉES D'IDENTIFICATION

Une fois le Groupe  $\mu$  mis au travail, il ne lui resta plus qu'à tirer profit de ce travail, mais, naturellement, ce n'est rien de le dire aujourd'hui, encore fallut-il le faire. Le processus d'identification qui permit de passer d'un travail collectif au travail d'un collectif s'établit en quelques jalons rapprochés, dans les années 1967-1968 :

- La décision d'honorer collectivement la demande d'une conférence à la Société internationale de symbolisme; conférence intitulée « Rhétorique généralisée » qui sera prononcée à quatre voix le 5 mars 1967 et publiée l'année suivante dans les *Cahiers internationaux de symbolisme* (n° 15-16).
- Subséquemment, le choix d'un nom pour cette présentation collective – ce sera donc celui de Groupe  $\mu$ , la dixième lettre de l'alphabet grec ayant été choisie pour désigner la métaphore. Qu'on s'en avise, c'est par synecdoque et métonymie que la métaphore a pu servir de signe de ralliement: synecdoque, en effet, et plus exactement synecdoque particularisante de type II, puisque le *panel* des figures est appelé à être représenté par le symbole d'une d'entre elles; mais aussi métonymie, l'agent étant désigné par l'objet; serait-ce donc que la métaphore est la reine des figures, si elle est ainsi capable de les plier toutes à son service?
- La présentation de nouvelles communications, en divers colloques, principalement en France et en Italie (Jean-Marie Klinkenberg à Besançon en avril 1968, Jacques Dubois à Nancy en mai 1968 [voir Badir, 2010]), Hadelin Trignon à Urbino en 1969), mais toujours annoncées comme le fruit d'un travail collectif.
- La publication, enfin, de *Rhétorique générale*, en janvier 1970 chez Larousse, dans la collection « Langues et langage » dont le prestige – le capital symbolique, s'il faut en parler comme les bourgeois – était alors à son faite.

Le jalonnement de ce *coming out* fut rendu nécessaire par des raisons sociologiques, à savoir la situation périphérique du Groupe, dont la majorité des membres enseignent dans une université belge de langue française, et par la condition privée de ses

statuts, le groupe ne songeant que très tardivement à se faire reconnaître par l'institution en tant que « Centre d'études poétiques de l'Université de Liège », mention que l'on trouve en page de titre de *Rhétorique générale*, mais qui ne s'imposera guère, ni pour les membres du Groupe ni pour leurs interlocuteurs, lesquels leur préférant la dénomination synthétique de « Groupe de Liège » – encore une manipulation rhétorique, mais qui n'a pas été sans effets, vu l'ambiance concurrentielle qui existait alors au sein de la Romane liégeoise<sup>10</sup>. À ces raisons sociologiques, il faut en ajouter d'autres plus spécifiques aux conditions pratiques de la diffusion des travaux universitaires, conditions qui ne favorisent guère la présentation collective: à l'oral, dans les colloques et les conférences, un groupe, cela coûte cher à inviter et cela prend du temps à s'exprimer; à l'écrit, apparaissent les difficultés de la référencement bibliographique, difficultés que le groupe fait voir, avec l'humour qui le caractérise – un humour de rhétoriciens, bien entendu – en référant eux-mêmes *Rhétorique générale*, trop souvent cité sous la mention « J. Dubois et al. », comme un ouvrage écrit par « Jacques Dubois, Francis Dubois, Jean-Marie Dubois, Philippe Dubois, Francis Dubois et Hadelin Dubois ». Dans la même veine humoristique, Jacques Dubois, à qui il était demandé quelques années plus tard comment se passe une réunion de travail du Groupe  $\mu$ , répondait: « Eh bien c'est simple: Philippe Minguet ouvre la porte et nous fait asseoir, Francis Edeline pense, Jean-Marie Klinkenberg rédige et moi je signe ».

Après la sortie de *Rhétorique générale*, qui sera traduit dans une dizaine de langues, les participations aux colloques et aux congrès se multiplient – à Amsterdam, au Centre de linguistique et de sémiotique d'Urbino dès la première année des séminaires d'été (en 1972), au Mexique, à la Columbia University de New York (où les accueille Michael Riffaterre) en 1972, à Barcelone, à Palerme, au Congrès mondial d'esthétique de Bucarest en 1972, enfin au Premier congrès international de sémiotique, en 1974 à Milan. Le Groupe  $\mu$ , représenté par l'un ou l'autre de ses membres, est définitivement lancé.

Si nous nous sommes attardés, au risque du fastidieux, sur les débuts, et même la préhistoire, du Groupe  $\mu$ , c'est que c'est à ce moment, surtout, que la biographie d'un groupe se démarque de celle d'un individu. De cette évocation, deux traits spécifiques à la biographie de groupe peuvent être soulignés.

Premièrement, un groupe n'acquiert son identité qu'à la suite de sa formation, laquelle peut durer. Ainsi le Groupe  $\mu$  ne s'est-il pas appelé aussitôt «Groupe  $\mu$ ». Cela fait une notable différence avec les individus, dont l'identité – nom et prénom – est attribuée dès la naissance. Des «années de formation», disons entre 1962 et 1967, ont donc pu être évoquées avant que soient retracées, de 1967 à 1970, les «années d'identification».

Deuxièmement, il est évident que cette biographie de groupe recoupe celle des hommes qui le constituent, avec cette différence, non moins évidente, mais c'est une complication supplémentaire pour le biographe, que le début biographique de ces hommes ne coïncide pas avec le début du groupe, même sur le plan de leurs biographies intellectuelles. Bien sûr, sur chacun d'entre eux, on aurait pu être plus disert.

#### LE GROUPE $\mu$ EN QUATRE PÉRIODES

Pour la suite, la vue d'ensemble sera privilégiée sur une présentation détaillée des travaux du Groupe  $\mu$ . On peut discerner quatre périodes, chacune représentable comme une courbe dont le faite signifie la parution d'un livre – encore que, pour la quatrième période, la contemporaine, le livre reste à venir. En se la représentant comme une courbe, on comprendra sans doute que chaque période antérieure couve encore sous celles qui lui sont postérieures et produit encore, ça et là, des reprises, des amendements, sinon de nouvelles réflexions.

Quatre périodes, donc, pour quatre grands chantiers, et il suffit presque de reprendre les titres des ouvrages pour les désigner:

- la *rhétorique générale*, depuis les débuts publics du Groupe en 1967;
- la *rhétorique de la poésie*, depuis 1972<sup>11</sup>;
- la *rhétorique de l'image*, depuis 1976<sup>12</sup>;
- enfin, une rhétorique de la connaissance, depuis 1994.

#### 1. Une rhétorique générale

Le projet de rhétorique générale, élaboré à six, gouverne tous les travaux suivants. La raison en est que ce projet est immédiatement assorti de celui, tenu aussi largement et indéfiniment que possible, des «Rhétoriques particulières». En 1970, dans le n°16 de *Communications*, paraissent d'ailleurs quatre grandes études, portant sur la figure de l'argot, les titres de films, la clé des songes et les biographies de Paris-Match. On peut bien évidemment entendre, dans les différents domaines de ces recherches particulières, les intérêts spécifiques que les membres du groupe investissent dans le projet, mais celui-ci reste sous la responsabilité morale du collectif.

Le projet de rhétorique générale trouve à se synthétiser sous la forme d'un tableau, c'est-à-dire qu'il prend la forme d'une analyse faisant croiser plusieurs critères, celui des opérateurs logiques en ordonnées, celui des dimensions sémiotiques (tant paradigmatiques que syntagmatiques) en abscisses. Une telle présentation, fondée sur une analyse formelle, détonne avec le fourre-tout de la rhétorique ancienne. La nouvelle rhétorique apparaît ainsi, avant tout, comme un essai de rationalisation et de formalisation de données antérieures. Mais elle ne se borne pas au commentaire de la rhétorique ancienne – ce que Roland Barthes avait proposé dans son aide-mémoire sur «L'Ancienne rhétorique», paru en 1970 dans le même numéro de *Communications* que les «Rhétoriques particulières» du Groupe  $\mu$ , quoique le manuscrit en circulât depuis le séminaire donné par Barthes à l'École pratique des hautes études durant l'année universitaire 1964-1965. Avec *Rhétorique générale*, la nouvelle rhétorique des figures adopte la posture de la *tabula rasa* théorique afin d'appliquer à la rhétorique les concepts de la linguistique structurale.

#### 2. Une rhétorique de la poésie

En effectuant une analyse rhétorique de la poésie, le Groupe  $\mu$  ne remplit pas seulement le programme de ses rhétoriques particulières. Les enjeux d'une confrontation avec la poésie dépassent le cadre de la simple application. Au moment de la sortie de *Rhétorique générale*, l'opinion commune concernant



la rhétorique, en tant que domaine de connaissances et discipline fondée sur ces connaissances, était que celle-ci trouve dans la poésie le vivier d'où peuvent s'extraire pour l'essentiel toutes les figures, de sorte que la rhétorique apparaissait comme une province des études littéraires. Il importait que le Groupe  $\mu$  prenne position face à cette supposition commune, ne fût-ce que pour éclairer rétrospectivement le projet de sa rhétorique générale. *Rhétorique de la poésie*<sup>13</sup> commence donc par redresser une visée directrice, répondre à des critiques, parer à des objections et avertir d'enjeux épistémologiques, parmi lesquels on retiendra, pour l'exemple et parce qu'il intervient dans la compétition qui se jouait alors entre les projets des différents chercheurs, celui de la distinction de la nouvelle rhétorique d'avec la poétique.

Si la poésie n'est pas une application du modèle exposé dans *Rhétorique générale*, ou si, à l'inverse, la rhétorique générale n'est pas seulement une modélisation théorique d'un aspect de la poésie, c'est parce qu'en cette rencontre il y a plus à faire qu'une description «formelle»<sup>14</sup> des figures dans la poésie; il faut rendre compte d'*effets rhétoriques*, ces effets consacrant la rencontre d'un mécanisme formel particulier, celui que décrit la rhétorique, avec les conditions sémantiques de la poésie. Le Groupe  $\mu$  offre à cette occasion une lecture anthropologique. Cette lecture, dont la procédure fait elle-même l'objet de réflexions théoriques (le sous-titre de l'ouvrage *Lecture linéaire, lecture tabulaire* en apporte un témoignage immédiat), trouve là encore à se présenter sous un aspect graphique; il s'agit cette fois d'un schéma en triangle capable de présenter la structure sémantique de la poésie – de toute poésie, y compris la poésie lettriste (1984: 892), mais rien que d'elle.

### 3. Pour une rhétorique de l'image

Une rhétorique de l'image était établie au programme depuis les premiers travaux du Groupe. La présence de visualistes, tels Hadelin Trignon, spécialiste de cinéma, et surtout de Philippe Minguet, théoricien de l'art, la rendait d'emblée évidente. L'intérêt que témoigne le Groupe pour les images se fait d'ailleurs sentir très tôt, mais l'approche de

ce corpus s'annonce délicate et ne se fait d'abord que par les marges – analyse de titres de films (voir «Rhétoriques particulières», 1970b), étude de poésie spatialiste (Edeline, 1977; Groupe  $\mu$ , 1995), études sur les collages (Groupe  $\mu$ , 1978), considérations théoriques sur le transfert des concepts tropiques de l'étude du langage verbal vers celui du langage visuel (Groupe  $\mu$ , 1976).

Pour une approche frontale, toutefois, il a fallu que le Groupe  $\mu$  se résolve à amender considérablement le projet initial. De la même manière que la rhétorique du langage verbal s'est appuyée sur l'analyse structurale de ce langage, une rhétorique de l'image n'aurait de sens, aux yeux du Groupe, que si elle peut s'appuyer sur une analyse structurale d'un langage des images. Or, cette analyse-là, le Groupe  $\mu$ , insatisfait des travaux existants en la matière (fussent-ils méritants), en ressent vivement le manque. Il s'est alors imposé la charge énorme de pourvoir au manque que son projet rhétorique lui faisait constater, sans évitement possible.

Une telle résolution aboutit avec un *Traité du signe visuel* – rien de moins – signé à trois, à savoir par les deux membres encore en activité, Francis Edeline et Jean-Marie Klinkenberg, ainsi que par le regretté Philippe Minguet<sup>15</sup>. Avec ce traité, l'identité disciplinaire du Groupe a connu une mutation importante, l'étiquette de sémioticien visualiste l'emportant désormais sur celle de rhétoricien.

### 4. Une rhétorique de la connaissance

Pourtant, avec le projet en cours, le Groupe  $\mu$  montre que rien n'a compromis le projet initial. Au contraire, en préparant une rhétorique de la connaissance, ils confirment la portée générale de leur projet théorique: les concepts analytiques de la nouvelle rhétorique sont, selon eux, en relation étroite avec les concepts fondamentaux de la pensée. On attend avec impatience le résultat de leurs réflexions.

### QUELQUES TRAITS ÉPISTÉMOLOGIQUES DE L'ŒUVRE DU GROUPE $\mu$

Pour que cet aperçu ne se limite pas aux aspects événementiels, mais qu'il contribue à une biographie proprement *intellectuelle*, nous ferons, pour finir,

quelques observations d'ordre épistémologique sur l'œuvre et le travail du Groupe  $\mu$ .

### 1. *Le programme*

Peut-être le secret de la longévité du Groupe tient-il dans le fait que, dès la parution de *Rhétorique générale*, il était fait état d'un *programme*. Ainsi qu'on en a dessiné le parcours, ce programme a présidé aux travaux publiés par le Groupe. Un tel programme n'était pas chose rare dans les années 1960. Dans ces années-là, en effet, on entendait parler du «programme saussurien» pour la sémiologie; Greimas avait un programme génératif et comptait sur une école pour le réaliser; et bien des auteurs attirés par les idées structuralistes éditèrent des tomes 1, dont les tomes suivants, dans la plupart des cas, se font encore attendre. Dans le cas du travail collectif, la notion de programme présente deux avantages: premièrement, le programme permet de *répartir* le travail à faire entre les membres du Groupe et, deuxièmement, il engage le collectif sur un objectif à long terme. Ainsi, il paraît patent que le programme aura été un instrument épistémologique très efficace préparant au travail effectif du Groupe  $\mu$ .

### 2. *Discipline et interdiscipline*

Mais cela n'aura pas empêché, bien sûr, que le collectif se délite au fil du temps – d'autres forces sont entrées en jeu, faisant intervenir la dynamique psychologique des groupes, la sociologie des carrières universitaires, etc.: chaque membre individuel du Groupe  $\mu$  a aussi une vie, et d'abord une vie intellectuelle, en dehors du Groupe, plus ou moins compatible avec la vie du Groupe. Une de ces forces capables de mettre en péril la cohérence du travail accompli au sein du collectif retient toutefois particulièrement l'attention; c'est la force gnoséologique, celle qui fait et défait les disciplines du savoir: la rhétorique était-elle de taille à maintenir l'identité du Groupe  $\mu$ ? Le Groupe a exprimé à ce sujet des bribes de critique épistémologique et gnoséologique, concernant l'identité de la rhétorique, qui s'avèrent d'autant plus passionnantes à suivre qu'elles ont fluctué au cours des années. Dans un premier temps, certainement, la rhétorique lui est

apparue comme une discipline en devenir, bien qu'elle ait eu aussitôt à essuyer deux assauts:

- l'assaut intérieur d'un concurrent, briguant la même étiquette pour mener la rhétorique dans une tout autre direction que le Groupe  $\mu$  – il s'agit de la rhétorique de l'argumentation, initiée par Chaïm Perelman à l'Université Libre de Bruxelles; on ne reviendra pas sur cette lutte «entre Belges» (la disposition géographique renchérissant ici sur la position des campements gnoséologiques), laquelle a été souvent commentée<sup>16</sup>;
- un assaut depuis l'extérieur, par un voisin plus grand qu'elle et plus gourmand – la poétique. Sur la lutte aux frontières des disciplines, on remarque que le Groupe  $\mu$  a opéré une série de manœuvres stratégiques: d'abord, le voisin Poétique sert d'allié à Rhétorique pour attaquer la vieille Stylistique<sup>17</sup>, au point que Jean-Marie Klinkenberg, au colloque de Cluny en 1968, prétende que la rhétorique s'attache à décrire la fonction poétique du langage (selon la catégorisation de Jakobson); plus tard, toutefois, il est dit que rhétorique et poétique, malgré leur alliance, ne doivent pas être confondues – ce qui, en clair, signifie que pèse une menace d'absorption de la rhétorique par la poétique – et, pour ne pas avoir l'air de se contredire, le Groupe entend qu'«on convien[ne] qu'il est préférable de ne pas appeler “poétique” la fonction ainsi nommée par Jakobson» (1977a: 3)!

La délicatesse de la position disciplinaire de la rhétorique a conduit le Groupe  $\mu$  à songer à d'autres voies de reconnaissance. Dans un second temps – second d'un point de vue plus argumentatif que strictement chronologique –, la rhétorique a cherché à s'intégrer dans un domaine englobant, dans lequel elle pourrait accomplir sa destinée sans avoir à camper sur des positions disciplinaires. Le choix de ce domaine englobant, toutefois, s'est avéré au moins double et s'est rendu de ce fait problématique. Le choix le plus simple aurait été de ranger la rhétorique parmi les «sciences du langage». Hélas, dans les années 1970, cette configuration de savoirs n'était pas encore établie; n'existait alors que la linguistique, avec laquelle, prétend le Groupe  $\mu$ ,

[...] les rapports étaient nécessaires, et nécessairement tendus. Nécessaires: définie comme une mise en œuvre des moyens d'expression, la rhétorique devait faire son profit de l'étude du plus important de ces moyens d'expression. Tendus: la linguistique ayant dû sélectionner un objet prioritaire dans tous les phénomènes liés au langage et à son exercice, elle s'est d'abord donnée, à partir de l'indispensable dichotomie langue-parole, comme une science du code; restriction que ne pouvait se donner la rhétorique, science des discours. (Ibid.: 4)

Aussi le choix du Groupe  $\mu$  se porte-t-il finalement, pour inscrire la rhétorique au sein d'un groupe disciplinaire plus large, sur la sémiotique. Plus large, la sémiotique? Oui, sans doute; en tout cas accueillante, puisqu'il ne s'agit pas d'affilier le Groupe  $\mu$  à une école ou à un mouvement quelconque. En clair: le Groupe  $\mu$  n'est ni greimassien, ni peircien – de toute façon, dans les années 1960 et 1970, le monde des sémioticiens paraissait moins scindé qu'il ne se présente aujourd'hui. Au sein même de la sémiotique, le Groupe  $\mu$  pourra se tenir dans les marges, tel un *outsider* flamboyant. Quoi qu'il en soit, l'adhésion, au moins apparente, de la rhétorique à la sémiotique sera déterminante dans le parcours du Groupe  $\mu$  et dans les inflexions qui seront données à son programme. Ainsi, le tournant visualiste, à la fin des années 1970, est-il consenti comme une contribution à la sémiotique, seule capable de fournir des fondements théoriques aux recherches dédiées à la rhétorique de l'image.

L'adhésion à la sémiotique ne semble d'ailleurs jamais être mise en question. Lisons par exemple l'argument gnoséologique sous-jacent à une question posée par le Groupe  $\mu$  en 1976 à propos de l'objet complexe:

*Qu'est-ce qu'un objet, qu'est-ce qu'un objet complexe? [...] Tous ces thèmes ont déjà fait l'objet d'études, dont la plupart entendent se loger à l'enseigne de la sémiotique. Cependant, à nos yeux, ces travaux de sémiotique iconique pèchent souvent de deux façons. Certains d'entre eux se perdent [...] dans des abstractions spéculatives sur la représentation [...] et, à ce titre, ils relèvent davantage de l'esthétique que de la sémiotique.*

(Ibid.: 38)

L'argument gnoséologique avancé par le Groupe  $\mu$  dans cette citation est donc le suivant: des travaux sur

l'image se sont donnés pour sémiotiques alors qu'en réalité ils ont plus à voir avec l'esthétique. Est-ce à dire qu'il faudrait le leur faire admettre afin que les recherches sur l'image s'orientent plus résolument vers la pensée esthétique? Loin de là! Car l'esthétique est, semble-t-il, un lieu de perdition, où l'on ne produit que des abstractions spéculatives. Le sous-entendu se fait entendre d'autant plus fortement que parmi les signataires du Groupe  $\mu$ , rappelons-le, se trouve un professeur d'esthétique de notoriété internationale, Philippe Minguet. En fait, il faut au contraire que les travaux sur l'image entrent en meilleure adéquation avec leur enseigne. Ainsi, pour le Groupe  $\mu$ , la sémiotique est-elle bien l'horizon théorique des recherches rhétoriques. Dans cette perspective, on pourrait considérer que Jean-Marie Klinkenberg est devenu aussi le premier héritier des travaux du Groupe, lui qui occupe à l'Université de Liège une chaire de Rhétorique et sémiologie<sup>18</sup>.

Pourtant, l'autre «nouvelle rhétorique», celle qui se fait à Bruxelles, engagerait bien plutôt la rhétorique du côté de la philosophie, se rappelant que c'est un philosophe qui avait établi l'ancienne. Mais cette nouvelle possibilité pour l'inscription de la rhétorique n'est jamais considérée par le Groupe  $\mu$ . Un *déni* de la philosophie, s'accroissant d'ailleurs avec le temps, marque le profil des travaux du Groupe  $\mu$ .

Alors, dans un troisième temps, le Groupe  $\mu$  songe pour la rhétorique à un statut parallèle à celui visé aujourd'hui par la sémiotique: non plus un statut disciplinaire, étant donné la généralité des propos tenus, et la versatilité des domaines abordés, mais un statut d'interdiscipline: un réseau de compétences théoriques et méthodologiques qui demeure transversal vis-à-vis des terrains particuliers des objets de connaissance. C'est pour le coup que le Groupe  $\mu$  pense à valoriser la dimension collective de son travail, et fait valoir l'aspect intrinsèquement interdisciplinaire de ses recherches, lui qui, aujourd'hui, si l'on veut bien considérer les choses sous cet angle, réunit un littéraire et un chimiste.

### 3. Les paradigmes

Les deux aspects précédemment évoqués déterminent, pour une large part, la configuration

épistémologique des travaux du Groupe  $\mu$ : un aspect qui ne dépend que de lui, à savoir le caractère programmatique des recherches, et un aspect qui dépend de la situation de la rhétorique parmi les disciplines. Nous voudrions à présent en évoquer un troisième plus large encore, celui des paradigmes dans lesquels s'inscrivent ces travaux. La plupart du temps, la question des paradigmes est réglée en même temps que l'inscription disciplinaire. Un littéraire, par exemple, n'a pas vraiment de choix paradigmatique: son *épistémè* est, *grosso modo*, celle des humanités classiques; un physicien, tout de même, se pliera aux exigences de production du discours scientifique. Mais, pour le rhétoricien, comme pour le sémioticien d'ailleurs, l'inscription paradigmatique fait l'objet d'un véritable choix.

Là-dessus, on peut dire que le Groupe  $\mu$  aura eu la volonté, tout au long de son parcours, de se rapprocher des conditions de production du discours en sciences dures. Au gré des modes en sciences humaines, le Groupe  $\mu$  aura certes porté la bannière du formalisme structural, puis du pragmatisme, puis encore, à travers la psychologie des formes, du cognitivisme symbolique, «démarche dont on s'étonne», précise le Groupe  $\mu$ , «qu'elle ne se soit pas davantage imposée au sémioticien» (1976: 38); mais le désir de scientificité reste la ligne harmonique qui sous-tend chacun de ces accords provisoires. Par exemple, dès 1970, on trouve, dans un article consacré à l'argot, des courbes de Gauss, courbes de Poisson,

profondeurs moyennes, tests de Pearson, tests  $\chi$ , etc., tous concepts mathématiques qui ne sont peut-être que le matériel de base du scientifique, mais dont on peut douter que les littéraires, lecteurs désignés de l'article en question, trouveront à faire quelque chose. À quoi attribuer ce désir de scientificité? Un commentateur, qui reprochait au Groupe  $\mu$  son positivisme essentialiste (voir Kuentz, 1971; Badir, 2008), se voit répliquer que le *travail* a ordonné de commencer par là où le Groupe  $\mu$  a commencé, qu'il ne tient qu'aux hommes de bonne volonté d'en poursuivre l'*effort*, et qu'on ne voit pas bien comment on procéderait autrement. *Travail*, *effort*, main à la pâte, pied à l'étrier et tête sur les épaules: plutôt que de voir dans les références aux sciences dures de simples effets rhétoriques de faire-valoir, ainsi que le feraient des Sokal et Bricmont, on peut estimer que la science correspond à l'idéal du Groupe  $\mu$ : car, en principe, la science fait œuvre collective et anonyme, pour le bien public; elle résulte moins d'*idées*, telles qu'elles prendraient leur origine dans le génie de tel ou tel individu, que du travail *expérimental* de la pensée. Et, en l'occurrence, ce travail expérimental a porté ses fruits: trois ouvrages, trois directions de numéros spéciaux de revue, une bonne cinquantaine d'articles, à quoi il faut adjoindre au moins cent cinquante articles signés individuellement par l'un ou l'autre des membres du Groupe: cela n'est pas rien. Sans aucun doute, les sémioticiens sont redevables au Groupe  $\mu$  du succès de son expérience.



## NOTES

1. Entrevue dans P. F. Bundgaard et F. Stjernfelt (2009).
2. Qui voudrait délaïsser la lecture de cet article pour prendre aussitôt un chemin de traverse et s'enquérir du canular qui a donné vie (et famille), sous le nom de Nicolas Bourbaki, à un illustre groupe de mathématiciens de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, trouvera largement de quoi satisfaire sa curiosité sur la Toile, notamment à l'adresse : <http://www.neverendingbooks.org/index.php/the-wedding-invitation-that-nearly-killed-andre-weil.html> (page consultée le 23 février 2010).
3. Mais aussi au moins une autre personne : Paul Pieltain, assistant en Romane, auteur d'une thèse de stylistique sur Paul Valéry. Francis Pire et Jean-Marie Klinkenberg, quant à eux, rejoindront le Groupe quelques années plus tard. Rappelons qu'à l'été 1963, Jean-Marie Klinkenberg n'avait pas dix-neuf ans, puisqu'il est né en octobre 1944.
4. Par ordre de naissance : Hadelin Trinon (1929-1991), Francis Edeline (1930-), Philippe Minguet (1932-2007), Jacques Dubois (1933-). À ceux-ci s'ajoutent quelques années plus tard : Francis Pire (1939-) et Jean-Marie Klinkenberg (1944).
5. Sous le parrainage de Gaston Bachelard, le premier numéro des *Cahiers internationaux du symbolisme* paraît en novembre 1962. Francis Edeline fera paraître, dans le second numéro (1963), une conférence, « Le symbole et l'image selon la théorie des codes », prononcée lors du colloque des 24-25 novembre 1962.
6. Tout le passage concernant le Groupe  $\mu$  mérite d'être cité *in extenso* : « Philippe Minguet ne dérogeait pas à ce qui fait l'ordre académique mais à la condition de pouvoir y jouer sa partie sur les marges. [...] Qu'il ait réussi à faire installer ses bureaux dans un appartement *off limits* de la rue Magnette en dit long sur le souci qu'il avait de se tenir à distance critique. C'est là, par exemple, que le Groupe  $\mu$  tint d'innombrables séances diurnes ou nocturnes. Nous comportant en chrétiens des catacombes, mais en version joyeuse, nous élaborions dans le secret du séminaire d'Esthétique – que quelques badauds prirent parfois pour une officine de soins de beauté – une terrible machine de guerre contre la vieille université. Il en sortirait une « rhétorique générale », œuvre de six idiosyncrasies fondues en une seule voix. [...] Philippe veillait jalousement à ce que notre petite communauté fasse bloc. Il en stimulait l'invention par sa drôlerie, ses trouvailles, son hospitalité. Il en excitait la productivité par ses impatiences. Souhaitions-nous peaufiner tel chapitre qu'il s'exclamait : allez, vite un petit schéma pour résumer le tout et j'envoie l'ensemble à Paris. Paris qui nous semblait imprenable. Heureusement, notre Rastignac veillait et son audace paya. Nous parûmes chez Larousse, qui donnait alors le ton en linguistique » (J. Dubois, 2007 : 105-106).
7. Le site de Louvain-la-Neuve, à proximité, n'existait pas encore.
8. À partir de 1967, Trinon enseigne à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (I.N.S.A.S.), école de cinéma à Bruxelles, et s'affirme bientôt comme un infatigable animateur de toutes sortes d'activités autour du cinéma (radio, télévision, cinéclub, musée, administration du mécénat public, etc.).
9. Sur l'impact de cet article en guise de modèle structuraliste, voir la compilation de commentaires réalisée par Delcroix et Geerts (1981) ; on notera la présence, à titre de contradicteur, d'un article, originellement paru en 1968, de Paul Delbouille, enseignant dans le même département de Romane que Jacques Dubois et Jean-Marie Klinkenberg. Or c'est précisément une figure de contradicteur – le terme n'est pas désobligeant – que P. Delbouille fut aux yeux du Groupe  $\mu$  pour leurs propres travaux.
10. « [...] à noter que cette antonomase – “groupe de Liège” – n'a guère été utilisée par nous, qui n'avons pas non plus l'habitude de désigner tel chercheur parisien comme “le fin poéticien de la rue de Tournon” » (dans l'Avant-propos de « Collages », *Revue d'Esthétique*, n° 3-4 [1978 : 10]). Encore une de ces précisions données par le Groupe  $\mu$  dont la

raison institutionnelle ne se donne à lire qu'entre les lignes, aussitôt complétée par un trait d'humour – mais qui sait encore que le séminaire de Roland Barthes à l'École pratique des hautes études se donnait rue de Tournon ? La désignation de « groupe de Liège » fait tenir trop de place à Liège, où des collègues pourraient s'offusquer du monopole ainsi octroyé au Groupe  $\mu$ , mais, partout ailleurs, elle maintient le Groupe  $\mu$  dans une place marginale, sinon marginalisée, non certifiée en quelque sorte. On comprend que le Groupe  $\mu$  y soit attentif. Cependant, et pour tout dire, reconnaissons que lui-même peut entretenir l'équivoque lorsque, six années plus tard, on trouve sous sa plume une autodésignation en tant qu'« école de Liège » (dans « Avant-gardes et rhétoriques », 1984 : 882).

11. La parution « imminente » de *Rhétorique de la poésie* est annoncée dès 1972 lors d'un séminaire à New York chez Michael Riffaterre. Par ailleurs, on trouve dans une étude sur un poème d'Éluard (« Rhétorique poétique : le jeu des figures dans un poème de P. Éluard », due encore aux six signataires de *Rhétorique générale*), parue en janvier 1972 dans les *Documents de travail* du Centre de sémiotique et de linguistique d'Urbino, une première ébauche de la triade Cosmos – Anthropos – Logos, triade qui va innover la pensée théorique développée dans l'ouvrage paru cinq ans plus tard.

12. Suivant la date d'un article intitulé « “La chafetière est sur la table”. Éléments pour une rhétorique de l'image », paru dans le n° 29 de *Communication et langages* au 1<sup>er</sup> trimestre 1976. Un ouvrage sur la *rhétorique des images* est annoncé « en préparation » dès 1979 (dans « Rhétorique, sémiotiques », *Revue d'Esthétique*, n° 1-2 [1979 : 180]). Cet ouvrage, comme on sait, s'intitulera en fin de compte *Traité du signe visuel* (1992), mais son sous-titre rend compte du projet initial : *Pour une rhétorique de l'image*.

13. Ainsi qu'un article paru en 1977 dans *Poétique* faisant un bilan sur *Rhétorique générale*. « Miroirs rhétoriques : Sept ans de réflexion » – c'est le titre de cet article – sera ajouté en postface à l'édition de poche de *Rhétorique générale* (Paris, Seuil, coll. « Points », 1982).

14. Le Groupe  $\mu$  parle de description nucléaire. Deux autres niveaux descriptifs lui sont hiérarchiquement supérieurs : description autonome, qui ménage une place aux aspects sémantiques des figures, et description synnome, prenant en compte les considérations textuelles, génériques et discursives (1970a : 148-156).

15. Il faut constater que, en raison de son état de santé, Philippe Minguet ne participait plus activement aux recherches collectives depuis la parution du *Traité du signe visuel*.

16. Ici même par Michel Meyer, dans « Pour une théorie générale des figures », mais également par J.-M. Klinkenberg, dans son chapitre « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures : sœurs ou ennemies ? » (1996).

17. À ce sujet, on se reportera utilement à l'article, ici même, de Madeleine Frédéric, « Les travaux du Groupe  $\mu$  : amers pour la stylistique ? ».

18. La question de l'héritage et celle apparentée de la filiation restent problématiques en ce qui concerne les groupes intellectuels et artistiques. L'affiliation à l'automne 1976 de Philippe Dubois, alors assistant de Philippe Minguet, au Groupe  $\mu$ , abandonnée quelques années plus tard, a montré la difficulté d'intégrer de nouvelles recrues. La difficulté pointera à nouveau vers 1994, lorsqu'il s'agit pour le Groupe de démarrer le projet d'une rhétorique de la connaissance en invitant des chercheurs et de jeunes professeurs de l'Université de Liège à le rejoindre ; l'invitation, hautement appréciée, parviendra à se concrétiser, mais sous la forme, plus conventionnelle, d'un groupe de discussion, le travail de pensée et d'écriture inhérent au Groupe  $\mu$  restant le fait des seuls Francis Edeline et Jean-Marie Klinkenberg. Sur la page de Wikipédia dédiée au Groupe, la formule choisie pour aménager une place à ce groupe de discussion est celle des

« membres associés », à quoi sont ajoutés également des « membres correspondants » : « Ses membres associés sont ou ont été Sémir Badir, Laurence Bouquiaux, Marcel Otte, Jean Winand, Bénédicte Vauthier, Philippe Dubois. Le Groupe compte également des membres correspondants comme Árpád Vigh ou Göran Sonesson » ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe\\_μ](http://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_μ) [page consultée le 25 janvier 2010]). On notera dans la liste des membres associés la présence de Philippe Dubois, lequel a néanmoins cosigné plusieurs articles référencés dans la bibliographie du Groupe  $\mu$ . Par ailleurs, dans un esprit d'actualisation, cette liste pourrait être complétée par les noms de Véronique Servais et Maria Giulia Dondero. Il serait également utile de répertorier les « membres visiteurs », mais la liste s'allongerait alors considérablement.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BADIR, S. [2008] : « En altérant la rhétorique », dans S. Badir et J.-M. Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Limoges, Pulim, 167-182 ;  
 — [2010] : « Le Groupe  $\mu$  et la théorie littéraire », *Actes du colloque « Cluny 40 ans après »* (2007), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.  
 BUNDGAARD, P. F. et F. STJERNFELT (dir.) [2009] : *Signs and Meaning: Five Questions*, New York, Automatic Press/VIP.  
 DELCROIX, M. et W. GEERTS [1981] : *Les « Chats » de Baudelaire : Une confrontation de méthodes*, Namur, Presses universitaires de Namur.  
 DUBOIS, J. [2007] : « In Memoriam Philippe Minguet (1932-2007) », *Art&Fact*, n° 26, 105-106.  
 EDELINE, F. [1977] : *Ian Hamilton Finlay. Gnominique et gnomonique*, Paris, Hazan.

GROUPE  $\mu$  [1970a] : *Rhétorique générale*, Paris, Larousse ;  
 — [1970b] : « Rhétoriques particulières (Figure de l'argot, Titres de films, La clé des songes, Les biographies de Paris-Match », dans AA.VV., *Recherches rhétoriques*, numéro spécial de *Communications*, n° 16, 70-124.  
 — [1976] : « “La chafetière est sur la table”. Éléments pour une rhétorique de l'image », *Communication et langages*, n° 29, 36-49 ;  
 — [1977a] : « Miroirs rhétoriques : Sept ans de réflexion », *Poétique*, n° 29, 1-19 ;  
 — [1977b] : *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éd. Complexe ;  
 — [1978] : « Douze bribes pour décoller (en 40 000 signes) », *Revue d'esthétique (« Collages »)*, n° 3-4, 11-41 ;  
 — [1984] : « Avant-gardes et rhétoriques », *Les Avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. II, Budapest, Akademiai Kiado ;  
 — [1992] : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées » ;  
 — [1995] : « Un signe poético-pictural. Relecture d'un poème de Ian Hamilton Finlay », *Signe poétique, signe pictural*, numéro spécial de *Créis*, n° 3, 79-101.  
 JAKOBSON, R. et C. Lévi-Strauss [1962] : « “Les Chats” de Charles Baudelaire », *L'Homme*, II-1, 5-21.  
 KLINKENBERG, J.-M. [1996] : « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures : sœurs ou ennemies ? », 7<sup>e</sup> leçon de *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, Gref.  
 KUENTZ, P. [1971] : « Rhétorique générale ou rhétorique théorique », *Littérature*, n° 4, 108-115.  
 TRINON, H. et W. WAJDA [1964] : *Propos de Wajda*, Paris, Seghers.

# POUR UNE THÉORIE GÉNÉRALE DES FIGURES

MICHEL MEYER

## 1. À QUOI SERVENT LES FIGURES?

Nous pensons rarement sans utiliser des figures de style, et nous ne nous exprimons jamais sans y recourir. Le sens littéral de nos propos semble consister en des figures qui se sont usées et restreintes au fil du temps, ne laissant plus apparaître qu'un seul sens, celui qui est le plus communément admis, expurgeant par là l'image au profit du concept et de l'idée. Parler du « pied de la lettre » n'évoque pas plus un pied que le « crépuscule de la vie » n'éveille l'image du soleil qui se couche. Ce genre de phrases fait exactement penser à ce à quoi elles font penser, comme si les figures avaient acquis, par l'usage, une littéralité qu'elles n'avaient pas au départ. La littéralité serait même ce processus de restriction et d'épuration à une seule signification, qui ferait oublier l'étymologie imagée des mots qu'on emploie dans la vie de tous les jours. Qu'est-ce qui est alors premier, les sens pluriels, qui s'appauvrissent avec le temps ou qu'on sélectionne aisément au vu du contexte, ou le sens littéral, dont on hériterait d'emblée avec la maîtrise d'une langue? Les métaphores seraient pour plus tard, les jeux de mots aussi, comme tous les effets de style d'ailleurs.

Peut-être que ce problème est insoluble, parce qu'il est mal posé. La figurativité n'est ni première ni seconde par rapport au sens univoque et clair qui, seul, permet de comprendre ce que les autres nous disent. Leur interaction n'est pas de cet ordre déterminé, ce qui est premier et ce qui est dérivé n'a pas grand intérêt pour résoudre cette question. Il faut reprendre le problème sur d'autres bases. Deux grandes visions existent aujourd'hui à propos des figures, qu'il va falloir compléter, modifier, amender, pour les intégrer dans une perspective plus englobante, celle de la *rhétorique générale* du Groupe  $\mu$  et l'approche de G. Molinié, qui oppose les figures macrostructurales et les figures microstructurales, fondées sur l'aspect linguistique du mot ou de la phrase. Certes, on a traité des figures de rhétorique bien avant, dès l'Antiquité grecque et romaine. Mais cela a souvent donné lieu à des catalogues un peu arbitraires, où les classifications s'opposent aux classifications, sans qu'on puisse trancher en faveur d'une ligne directrice qui s'imposerait de toute évidence. Il reste alors bien des questions en suspens. Combien y a-t-il de *tropes*, et quels sont ceux qui sont les plus fondamentaux? Et que choisir comme figures de sons ou de mots, comme figures grammaticales ou de construction, comme tropes ou comme figures de pensée? Et d'ailleurs, pourquoi s'en tenir à cette classification en quatre groupes? D'où provient-elle? Trente, quarante

figures peuvent émailler le catalogue, et Dumarsais, en 1730, ou Fontanier, en 1830, tombaient encore en désaccord sur le nombre de figures et les classifications pertinentes. Si l'on remonte à Aristote, celui-ci voyait dans la métaphore l'essence même de la figurativité, le Groupe  $\mu$ , au XX<sup>e</sup> siècle, lui préférait la synecdoque. À l'âge des Lumières, G. Vico avait choisi de s'arrêter à quatre tropes exemplaires, la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie, où il voyait les quatre moments clés de l'Histoire se cristalliser. Il y a d'abord l'âge des dieux, qui identifie les forces et les êtres sur base d'indices communs soi-disant essentiels, prescrivant aux êtres, aux choses, et aux dieux, une identité qui n'était guère évidente ni apparente, ce qui est le propre de l'identité métaphorique, comme la force et le feu, ou le faucon et le pharaon. Vient ensuite l'âge des héros qui, obnubilé par la grandeur aristocratique de certains, choisit la métonymie pour exprimer, de façon exemplaire, la propriété sensée résumer toutes les autres, comme lorsqu'on dit aujourd'hui que Hugo est une grande plume, pour dire que c'est un grand écrivain. La plume est symbolique de l'écriture. Vient ensuite l'âge des hommes, où l'égalité veut que ce soient les généralisations qui importent. Elles font penser à une sorte de démocratisation qui se généralise au conceptuel dans le langage et la pensée. C'est le règne de la synecdoque, qui identifie le particulier par le général; c'est l'âge de la science. Et l'on a enfin l'âge de la prise de conscience de tout ce processus historique qui vient d'être évoqué, par lequel on se met à distance du rhétorique, pour le démystifier, comme prétend y parvenir Vico. La rhétorique comme conception du monde doit ainsi dépasser l'âge de la rhétorique. Il est vrai que l'accélération de l'Histoire délittéralise les vérités d'hier, qui cessent d'être valables, et leur rhétorisation permet d'en prendre conscience. Elles ne sont plus alors que des métaphores de réponses, auxquelles certains s'accrochent encore, tandis que d'autres savent qu'elles sont devenues problématiques, comme toute métaphore qui finit par devenir énigmatique avec l'usure de l'Histoire. Il faut alors de nouvelles réponses pour les remplacer. D'où le conflit des Anciens et des Modernes, qui traverse régulièrement l'histoire des hommes.

Les figures servent donc à marquer la différence du littéral et du figuré, qu'il faut entendre elle-même comme une figure de la différence question-réponse, appelée aussi *différence problématologique*.

Le Groupe  $\mu$  a mis le doigt sur un fait aussi incontournable que capital en rhétorique. Celle-ci s'appuie toujours sur quatre opérations, qui vont de l'identité à l'opposition, en passant par diverses modalités de différenciation, comme l'adjonction d'une réponse nouvelle ou la modification de celle apportée. Ces opérations de base font subir des variations à ce qui est proposé, selon une loi de différenciation croissante, qui va de la répétition (approbatrice) à la différence oppositionnelle (de désaccord), si ce n'est que l'identité et la différence en rhétorique ne signifient pas forcément l'accord ou le désaccord, sauf à faire le lien avec des lieux d'approbation et de désapprobation préalables, dont la réponse nouvelle se démarquerait ou non. Il faut donc nuancer le propos, et bien scinder le composant rhétorique formel, de son impact argumentatif, qui relève de la réaction de l'auditoire: une identité peut choquer (si elle s'accorde avec une valeur honnie) et une différence peut plaire (si elle confirme ce que l'on aime). À cela s'ajoute une autre caractéristique. L'identité et la différence, dans leur aspect formel d'écart et de variation, se retrouvent en fait dans les figures de son, de grammaire, de pensée, ou dans les tropes. L'auditoire et sa réaction ne jouent aucun rôle là-dedans. La métaphore traduit l'identité, l'ironie, l'opposition ou la forte différence, la synecdoque ajoute, la métonymie modifie. La métaphore traduit une certaine identité, car son but est d'identifier les choses et les êtres au nom d'une propriété singulière, comme l'ironie vise à souligner l'opposition, malgré une identité qui n'est plus que de pure forme (comme lorsqu'on affirme «c'est malin!» pour signifier le contraire). On peut évidemment se demander pourquoi l'on a ces quatre opérations de base, et non pas cinq ou huit, et celles-là et non pas d'autres. Là-dessus, le Groupe  $\mu$  semble muet. Car, pour donner l'explication qui aurait convenu, il eût fallu défendre une rhétorique problématologique, où ces opérations de base représentent les modalités de réponse, donc d'affirmation sur ce qui est pertinent pour traiter



une question rhétoriquement. Cela exige qu'on aille au-delà d'une simple théorie de la figurativité. Et là, on n'est plus dans la technique rhétorique, mais dans la théorisation du champ lui-même. D'où la question qu'il faut se poser: comment concevoir la rhétorique? *La rhétorique est la négociation de la distance entre les individus sur une question donnée.* Cette question traduit ce qui sépare orateurs (*éthos*) et auditoires (*pathos*), et cela peut également les réunir, si la question est conventionnelle, comme lorsqu'on parle du temps qu'il fait ou des enfants. Mais dans tous ces cas, néanmoins, ce dont on discute est une question, qui est plus ou moins problématique, et donc parfois qui ne l'est pas du tout, pour ne pas vexer, comme on le voit dans les formules de politesse. Ce dont on discute est ce dont il est question. Le discours de politesse, qui est un *logos* peu conflictuel, crée du liant social entre les êtres qui se connaissent peu ou pas du tout, et les questions se veulent alors consensuelles. À l'inverse, il y a des questions à haute densité problématique, comme celles de la politique, qui sont souvent source de conflits et de débats. Dans le discours épideictique, où le problème est de faire en sorte qu'il n'y ait pas de problème, le discours est des plus convenus. Dans l'oraison funèbre, par exemple, le défunt est toujours présenté comme plein de qualités, réelles ou supposées, ce dont il est question ne devant pas faire problème en une circonstance aussi grave que la mort.

Le figuré n'est finalement pas plus premier que le littéral, et inversement. L'articulation des deux se fait simultanément, pour indiquer un renvoi, une suggestion, voire une inférence: une réponse appelle une autre réponse. Dans le trope, la réponse, par sa seule forme, demande elle-même d'effectuer ce dépassement. C'est ce problème-là qu'elle communique à autrui, par une sorte de dédoublement dans le répondre même. Vouloir dire autre chose par ce que l'on dit, c'est mettre en question la littéralité ou, plutôt, la concevoir comme une question adressée à autrui pour la circonstance, et comme dans le trope, cela s'effectue par la forme, où la lecture littérale est explicitement impossible. Un propos qui n'est que littéral n'est autre qu'une réponse qu'on considère comme affirmant exactement ce qu'elle dit en tant que réponse. C'est un point d'arrêt. Si l'on affirme

«Il est une heure», cela peut vouloir dire exactement cela, et rien de plus, à savoir l'heure qu'il est, parce qu'on l'a demandé tout simplement. Il n'y a donc rien à ajouter. L'échange prend fin. Mais si à la fin d'un exposé, je dis «Il est une heure», alors que personne ne m'a rien demandé, c'est que j'ai voulu exprimer autre chose qu'un simple constat horaire. C'est une autre question que l'heure qu'il est qui se trouve suggérée, et cela donne lieu à une interrogation, souvent rapidement effectuée, qui a trait à la question réelle qui est sous-jacente dans celle que j'ai abordée. «Pourquoi parle-t-il de l'heure?» vont se demander les autres. Je cherche en fait à leur signifier autre chose, qu'ils sont invités à inférer. Ils vont devoir se *figurer* ce que j'ai voulu dire, en interrogeant ma réponse. Ils se rendent ainsi parfaitement compte que celle-ci doit donc répondre à une autre question que celle littérale de l'heure, *que personne n'a soulevée*. En l'occurrence, vu les usages en vigueur, il s'agit de savoir si ce n'est pas le moment de passer à table, ou simplement d'arrêter l'exposé. Mon dire pose question, et c'est à mon interlocuteur de répondre, «C'est cela, passons à table», par exemple. D'où la loi fondamentale de la rhétorique  $r_1 \rightarrow q_1 \cdot q_2$ . Une réponse présente un sens figuré, si elle répond littéralement à une autre question, laquelle lui donne son vrai sens, d'où le renvoi à  $q_2$ .

Les figures servent à soulever, à aborder des questions, de façon indirecte, implicite. Le langage figuratif est au service de cette tâche indispensable, qui consiste à communiquer avec un ensemble de réponses finies une multitude d'autres réponses qui s'imposent, aux yeux de l'orateur en tout cas, dans certains contextes où il est préférable de ne pas tout préciser, où cela n'est même guère utile. Par délicatesse pour autrui et ses facultés, par économie, pour éviter des contradictions à n'en plus finir, par subtilité, ou tout simplement parce qu'on ne peut ni ne veut tout dire, comme en littérature, où le sens doit pouvoir survivre à l'intention de l'auteur.

Mais ces opérations élémentaires, +, -, =, et  $\pm$ , qui définissent les réponses rhétoriques possibles à une proposition qui fait question pour l'auditoire, ne définissent pas la nature des figures, leurs différences, ni leur nombre, car on retrouve ces opérations à tous

les niveaux de la figurativité. D'où la nécessité de faire intervenir un autre principe.

## 2. COMBIEN Y A-T-IL DE CLASSES DE FIGURES ET POURQUOI?

À côté des figures de mots, qui jouent sur les sons, on trouve les figures de mots qui s'attachent au sens par le biais de la grammaire: l'inversion du sujet et du verbe ou du complément, les répétitions ou les ellipses, par exemple, sont autant de moyens pour mieux souligner *ce dont il est question* dans une réponse qui ne le (ou la) dit pas explicitement. La rhétorique présente les questions qui divisent, ou qui unissent, et elle le fait par le biais de réponses, et non en partant explicitement des questions, comme en droit, qui est un processus argumentatif et conflictuel. Cette démarche, qui consiste à offrir des réponses à des questions qui semblent ainsi ne plus ou ne pas se poser, a un effet rhétorique immédiat, et voulu: faire comme si elles étaient abolies, qu'elles avaient disparu par enchantement, sous l'effet de la magie du style ou de l'élégance formelle du propos. La beauté du discours, les effets de style, la forme en somme, permettent de donner cette impression. Les questions en question ne se posant plus, elles semblent résolues de ce fait même. Évidemment, il est d'autant plus facile d'y parvenir que les questions présentent une faible densité problématique. Quand un problème réel et aigu se pose, le jeu de mots ou la manipulation formelle de la phrase ne sauraient suffire. C'est pour cela que l'esprit humain a mis en œuvre un troisième genre de figures, les *tropes*. Le propre des tropes, comme les métaphores par exemple, est de présenter une énigme de par la forme littérale du discours. Le répondre énonce indirectement une question, qui n'est résolue cette fois que rhétoriquement. «Richard est un lion», alors qu'il est un humain, et aussi, puisque lion, un non-humain, est une phrase qui renvoie à une alternative, à des termes incompatibles et contradictoires. Comme l'orateur se veut cohérent, son discours doit donc vouloir dire autre chose. La figure de style utilisée permet de faire l'économie d'avoir à spécifier ce que tout le monde va bien comprendre par soi-même. C'est donc malgré tout une réponse, même si son

caractère problématique saute aux yeux. On ne dit pas «Richard est courageux», mais «Richard est un lion». À l'auditeur d'inférer la première réponse, sur le courage, à partir de ce qui est soulevé comme question dans la seconde. Tous les tropes participent de ce même procédé. Ils soulèvent la question de ce qu'ils veulent dire par l'impossibilité d'être pris au pied de la lettre. Cette impossibilité tient à la forme même de la réponse dans le contexte, même l'ironie. «Hugo est une grande plume» ne peut pas plus être pris littéralement que «“Le” Français aime le vin» ou que «Washington soutient Jérusalem». Cela veut dire autre chose, car «le» Français n'existe pas, il n'y a que «des» Français, et la ville de Washington ne soutient littéralement rien. Ces expressions sont comme des questions adressées à l'auditoire, qu'il doit résoudre par lui-même, en dépit du fait qu'on lui présente une réponse. Celle-ci est, dirons-nous, *problématologique*: elle traduit une question, que la compréhension a pour charge de résoudre et de traduire autrement, ce qui donne lieu au sens, qui se traduira par une littéralité nouvelle, par une autre réponse. Il faut l'inférer pour la trouver. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans tous les mécanismes de compréhension. Celle-ci nous indique ce dont il est question dans les réponses qu'on interprète, ce qui suppose qu'on les interroge pour pouvoir préciser la question sous-jacente. On interroge une réponse pour trouver la question qui s'y trouve enfouie, et cela génère une seconde réponse, qui est parfois un texte. Le dialogue, où les questions implicites de l'auteur sont problématisées à leur tour par l'interlocuteur, qui conteste, appuie ou modifie, représente une véritable dialectique de recherche, que Platon n'eût pas reniée.

Les tropes n'échappent pas non plus à la modalisation en quatre niveaux: de l'identité à l'opposition, la différence s'accroît, et l'on trouve là le parcours qui va de la métaphore à l'ironie en passant par la synecdoque (qui inclut) et la métonymie (qui juxtapose et aligne des propriétés, dont l'une est retenue pour toutes les autres, qui résument donc le Sujet, dont elle sert de référent). Dans tous ces tropes, des clauses relatives se voient télescopées. Explicitées, elles seraient introduites par des pronoms interrogatifs, qui servent à dénommer une propriété

certes, mais surtout une question qui, dans le trope, est présentée comme abolie et évacuée, par économie ou facilité. « Hugo est une grande plume », par exemple, repose sur une interrogative qui dit que les écrivains sont des êtres *qui* se servent d'une plume. On télescope le *qui*. « Washington », *qui* est la capitale des États-Unis, « soutient Jérusalem » est un raccourci pour dire que l'État américain aide Israël. Ce sont des exemples parmi d'autres qui illustrent bien ce mécanisme d'effacement des interrogatifs. Chaque fois, le trope fait l'économie de la formule générale « P (sujet), *qui* est Q (propriété), » ou « Q, *qui* est P, » affirmant simplement que P est Q. On remplace l'un par l'autre, donc P par Q, ou Q par P. « Boire un verre » pour dire « Boire la boisson *qui* est dans le verre » est un exemple de plus, qui résume l'évacuation de la clause interrogative, de la question ainsi présentée comme ne faisant plus problème. Les *qui*, les *quoi*, les *où*, les *quand* sont des catégories, au sens où l'entendait Aristote, et plutôt qu'à spécifier toutes ces déterminations d'une interrogation possible, et parfois très longue, sur ce dont on parle en dernière analyse (qui est impossible, elle est infinie), le trope les résume par une seule qualification, qui est métaphorique, métonymique ou synecdochique. « Boire un verre = boire du vin » est une métonymie, dont la fonction est de présenter comme résolu et évident le problème qui n'est pas mentionné, par exemple parce qu'il n'est pas toujours de bon ton de boire (de l'alcool). On évacue donc la question par une réponse qui le permet : la métonymie. Dire que Washington soutient Jérusalem a exactement la même fonction. Qui soutient qui ? C'est une question dont la réponse est : les politiques. Donc, on évacue ce problème par la mention des capitales politiques des États concernés. Un trope crée de l'identité, mais il traduit une problématique plus grande que dans les figures de mots ou même de construction.

Sur la flèche de la problématique croissante, on trouve au bout du parcours ce qu'on appelle les *figures de pensée*. Le problème ne peut plus être évacué, pas même grâce à une littéralité impossible, rassemblée dans le trope, qui avale la question, tout en la reflétant. Le problème y est exprimé, même si c'est pour affirmer et soutenir qu'on a la solution.

On avait parlé de quatre opérations. On les trouve dans les tropes, car de l'identité à l'opposition, on a l'ajout et la requalification. Les figures de mots et les figures de construction présentent le même échelonnement. Les figures de pensée, elles, prennent ces opérations pour leur propre objet, elles en traitent ; cette fois c'est même la matière du discours : on ironise, on se rétracte, on requalifie, on recule, on avance, on nuance, et *on dit* qu'on le fait (« ne me fais pas dire... »). On joue aussi sur l'*ad hominem* : « vous qui êtes un expert, vous ne me direz pas que... », ou « moi qui n'y connais rien, je sais pourtant que... », etc., où c'est la distance entre les individus qui est invoquée pour présenter une solution qui, ainsi, doit s'imposer comme allant de soi. Les figures de pensée portent sur la *problématique* d'une question *pour ceux* qui se la posent. Cela signifie que l'orateur peut opérer aussi bien sur la question que sur ce qu'elle représente pour le locuteur, en atténuant la problématique de cette question, qui oppose et sépare les protagonistes. La technique qui consiste à véhiculer une réponse sans la dire comme dans les « questions rhétoriques », à l'atténuer en faisant comme si l'interlocuteur devait arriver à la même conclusion (c'est la question rhétorique, chère à la démarche oratoire de Nicolas Sarkozy « Vous voulez vivre dans l'insécurité ? Alors... » effectivement, qui va répondre par l'affirmative ?) sont autant de figures de pensée redoutable. La concession, qui semble donner raison à l'autre, la prétérition, qui évoque ce dont on ne parlera pas, comme pour mieux rappeler que c'est malgré tout important, sans avoir à appuyer sur le clou, parce que cela peut paraître importun ou de mauvais goût, sont autant utilisées que l'opposition qu'on résout, ou que la mise en évidence qu'on rappelle. Le problème d'une question est littéralement pris en charge, altéré, nuancé, modulé, contré, mais chaque fois, traité comme résolu dans la figure de pensée, alors même qu'elle l'énonce directement. Le caractère problématique est forcément plus élevé que dans le trope, où l'on délittéralise la question. Ici, il y a débat, et il faut l'affronter. Mais non sans technique. Et l'*ad hominem* (la menace est un bon argument, mais pour les logiciens de l'argumentation, elle est sans validité, car c'est une *fallacy*, un constat d'impureté

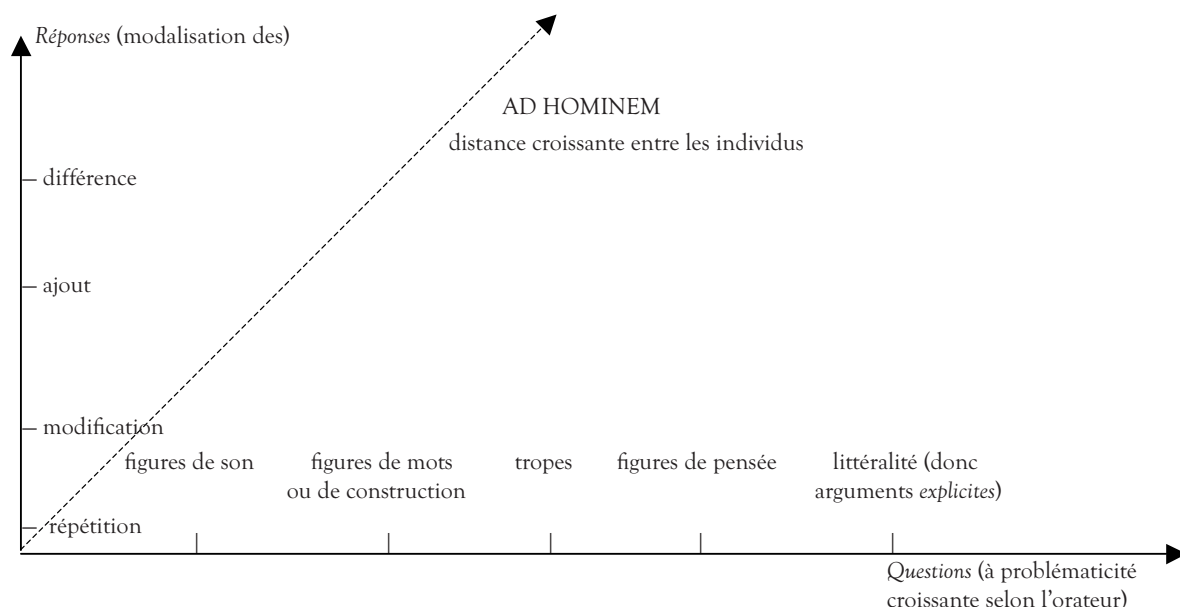
logique qui ne change rien à sa force argumentative) est souvent invoqué pour s'atteler à la distance entre les individus, si s'attaquer à la question seule ne suffit pas, par la modification de la réponse, l'ajout d'une autre, la répétition ou l'opposition. L'orateur déplace le problème sur les individus, et l'on retrouve ces mêmes opérations de requalification, d'amplification des qualités (ou de diminution), d'opposition ou de confirmation de ce qu'on *est* ou de ce que *l'autre est*. Ainsi, sur le plan *ad rem*, la litote ou l'euphémisme atténue le propos («Je ne souhaite pas vous voir» pour «Sortez de ma vue!»), et elle correspond au *chleuasme* sur le plan *ad hominem*, qui joue sur la distance intersubjective. «Je m'avoue quelque peu maladroit» est ainsi une réponse qui exprime bien la minimisation de l'importance de l'orateur, pour ne pas trop indisposer celui à qui l'on va quand même présenter la solution qu'on a choisie. C'est ce qui fait qu'on peut toujours traduire une figure de pensée *ad rem* en *ad hominem*, et inversement. Prenons le cas de la prétérition: «Dois-je vous parler de ceci, que vous connaissez déjà?». Bien sûr que non, si l'interlocuteur le connaît déjà. On hésite, on n'affirme pas haut et fort, on ne met pas trop en difficulté l'interlocuteur, mais l'on ne sait jamais qu'il aurait quand même

oublié ce qui est important, ou qu'il ignorerait certaines réponses.

### 3. L'ARTICULATION DES FIGURES ET DES OPÉRATIONS

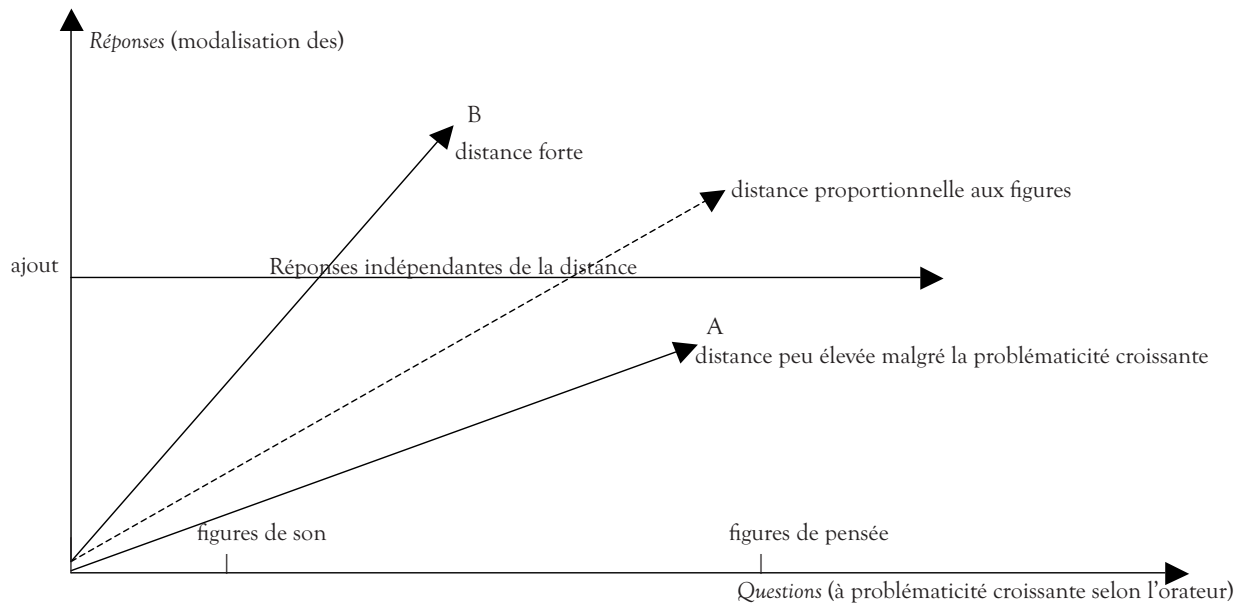
C'est peut-être le moment le plus captivant de notre argumentation. On l'a dit: de l'identité à la différence, les réponses, en rhétorique, se modulent en quatre opérations de base, mais la modulation est en fait continue, d'où les longs catalogues de figures qui se veulent comme des points d'arrêts. Cela donne le tableau présenté au bas de la page.

La ligne en pointillé, la bissectrice, est un axe hypothétique qui corrèle *exactement* la problématique croissante en une distance croissante, *proportionnelle*, entre les individus concernés. Il n'y a aucune raison que les deux se recouvrent. C'est donc un pur cas de figure, car une telle linéarité n'existe pas par elle-même. On peut exprimer de l'opposition par des figures de son, comme des cris d'hostilité, de même qu'il n'y a aucune raison de penser que toutes les figures de pensée traduisent une conflictualité plus forte, par nature, que des métaphores insultantes, parce que la densité problématique serait élevée.





Envisageons quelques cas.



La rhétorique présente une indépendance certaine à chaque niveau par rapport à la distance entre les individus. Ce que traduit la ligne horizontale, pour l'ajout par exemple. Avec les formes qui sont des ajouts, dans le jeu de mots, dans les tropes, ou dans les figures de pensée, la rhétorique est clairement autonome par rapport à la distance intersubjective. Formellement parlant, que ce soit par des figures de son ou de pensée, seule la problématique semble compter. D'autre part, celle-ci n'est pas *forcément* signe d'une distance plus grande entre les individus, car à problématique constante, des jeux de mots ou sur les mots peuvent être plus agressifs, comme dans les cris d'hostilité. C'est seulement pour A qu'on a des figures qui créent peu de distance, tandis que sur la ligne B, l'usage des figures instaure un plus grand écart entre les protagonistes. Il ne faut jamais oublier que certaines figures dites d'opposition peuvent créer une grande communion par rapport à ce à quoi l'on s'oppose.

Pensons à la réplique de Le Pen « Durafourcrématoire », qu'il a proférée quand Durafour avait clamé haut et fort qu'il fallait détruire Le Pen, pour qu'il disparaisse enfin et une fois pour toutes de la vie politique française. On pourrait

croire qu'il s'agit là d'une réponse à haute densité problématique. Il n'en est rien, pour la simple raison que ce jeu de mots de mauvais goût est, pour son auteur, l'expression d'une évidence et ne souffre d'aucune problématique : le moralisateur Durafour veut l'exterminer, comme on exterminait les Juifs dans les fours durant la Deuxième Guerre mondiale. C'est lui qui est présenté comme un nazi, et non Le Pen. La problématique est du fait de l'auditoire, et cela n'empêche pas le propos de Le Pen de traduire, davantage que ne le fait généralement une figure de son, une modification par l'ironie de ce que disait Durafour. On retrouve ainsi l'axe B du graphique ci-dessus.

## CONCLUSION

La rhétorique modalise la façon dont elle couvre et recouvre ce dont il est question, avalant celle-ci par des réponses qui peuvent être plus ou moins problématiques, le tout pouvant mettre plus ou moins en question l'interlocuteur, selon les valeurs et les points de vue de celui-ci, qui sont extérieurs au langage et à l'énonciation, mais que le locuteur ignore rarement, ne fût-ce que dans ses stratégies de persuasion ou de séduction.



# RHÉTORIQUE ET ÉCONOMIE DES IMAGES

JEAN-FRANÇOIS BORDRON

Le Groupe  $\mu$  a introduit la rhétorique, classiquement liée à l'expression langagière, à l'intérieur de la problématique de l'image (1992) et, par là, nous invite à reconsidérer et sans doute à préciser ce que nous entendons par ces deux domaines dont la mise en relation pourrait d'abord surprendre. La question est si vaste – elle engage la sémiotique tout entière – que nous devons choisir un fil conducteur particulier, qui n'aura pas la prétention de nous fournir une vue synoptique du problème, mais essaiera de nous mener à un lieu depuis lequel on puisse percevoir peu à peu le point d'inflexion, le seuil plus ou moins net, où le langage et l'image à la fois se rencontrent et se séparent, non sans avoir, sur quelques points, fusionné leurs moyens d'expression. Nous ne chercherons donc pas à construire un tableau dans lequel s'opposeraient terme à terme deux régimes sémiotiques, mais nous essaierons plutôt de comprendre en quel sens une dialectique est possible qui aménagerait des passages entre eux. Cette comparaison nous conduira peu à peu à envisager quatre différents niveaux d'analyse : celui de la rhétorique tout d'abord, puis ceux de la prédication, de l'ontologie et, finalement, celui de l'économie.

## QUELQUES OPÉRATIONS RHÉTORIQUES

La rhétorique est traditionnellement située entre la logique (ou analytique), qui a trait au discours vrai, et la dialectique qui concerne le plus généralement l'art du discours, ce qui le conduit à travers les dédales de la conversation, de la pensée ou de l'histoire. Bien sûr, le sens de ces termes a considérablement varié au cours du temps, ce qui ne doit pas pour autant nous laisser ignorer le lien de structure qui les unit. De la sorte, il est douteux que l'on puisse toucher en quelque façon à l'un de ces trois domaines sans que cela ait des conséquences sur les autres, tant du point de vue de leurs extensions que de la compréhension que l'on peut en avoir. Regardons dans cette perspective les opérations que le Groupe  $\mu$  relève comme essentielles à la rhétorique des images.

Le tableau de la page 157 du *Traité du signe visuel* propose une liste d'opérations corrélées à des familles de transformations. Notons tout d'abord les transformations : *adjonction*, *suppression*, *substitution* et *permutation*. Chacune de ces transformations peut se concevoir (c'est-à-dire s'interpréter) dans les domaines *géométriques*, *analytiques*, *optiques* et *cinétiques*. Ainsi, une anamorphose sera comprise comme une opération de permutation dans le domaine cinétique, une transformation topologique comme une

substitution dans l'ordre géométrique, etc. On trouve, dans certains contextes, une opération mixte, dite *suppression/adjonction* (par exemple, dans le chapitre sur la rhétorique du cadre). On pourrait comparer ces opérations à celles proposées par Freud dans sa logique du rêve (*déplacement* et *condensation*), bien que curieusement, à notre avis, les opérations de condensation ou de fusion soient ici absentes. Il nous paraît plus justifiable de nous reporter aux opérations auxquelles C. Perelman a recours dans sa rhétorique argumentative.

Prenons nos exemples dans *l'Empire rhétorique* (1977). Perelman distingue :

- Les *arguments transitifs* qui vont de la partie vers le tout. Ainsi dit-on qu'il faut mettre de l'ordre en soi avant d'en mettre dans sa famille et en mettre dans sa famille avant d'en mettre dans l'état.
- Les *arguments par inclusion* qui consistent à rapporter un cas particulier à un cas plus général.
- Les *arguments par liaison de succession*. Ainsi, on argumente la valeur d'une action en faisant valoir les bienfaits de ses conséquences ou les malheurs auxquels elle nous permet d'échapper.
- Les *dissociations*, nombreuses chez Perelman, construisent des paires de notions opposées comme le réel et l'apparence, l'opinion et la science, l'humain et le divin, etc.
- Les *mélanges* vont des fusions aux amalgames, dont on connaît l'importance dans le discours politique.

Cette liste, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, nous paraît comparable à plus d'un titre à celle proposée par le Groupe  $\mu$ . Remarquons d'ailleurs que, si la liste du Groupe  $\mu$  nous intéresse ici en ce qu'elle concerne l'image, il reste qu'elle a pour ses auteurs une valeur qui ne se limite pas à ce domaine comme en témoigne leur *Rhétorique générale* (1970).

Quelles raisons peut-on trouver à ce rapprochement et que nous apprend-il quant à la dialectique langage/image ? Il nous semble que la terminologie même utilisée par ces auteurs invite à considérer les opérations rhétoriques comme des opérations méréologiques. Il s'agit toujours, plus évidemment chez Perelman, de lier et de délier, de séparer et de conjoindre, de rapprocher et de

distancier, de telle sorte que la rhétorique se présente davantage comme une gestuelle opérant sur des totalités et sur des parties que comme une logique procédant par démonstration. Si nous reprenons une à une les opérations fondamentales du Groupe  $\mu$  (*supprimer, adjoindre, substituer, permuter*), on voit immédiatement qu'elles peuvent toutes se comprendre comme une suite d'actions portant sur un objet virtuel dont on manipule les éléments. Il en va de même chez Perelman qui ajoute cependant, par la fusion et la dissociation à la fois, l'idée de *tri* (par la dissociation) et une certaine *plasticité* de l'objet (impliquée par la possibilité de la fusion).

Nous pouvons retenir comme premier acquis que, chez ces auteurs, il n'est sans doute pas exagéré de dire que la rhétorique suppose en son fond l'idée d'un objet doué d'une *dynamique* (il s'agit toujours d'action) et susceptible de *compositions* multiples. Que les parties constituant cet objet soient des arguments, des notions, des traits ou des couleurs n'est évidemment pas sans importance. Mais on peut postuler que, sous-jacente à ces sémiotiques particulières, se trouve la même exigence de *composition*, terme qui s'applique aussi bien au discours en langue qu'à une image. Il nous semble que, au moins quant à sa structure fondamentale, la composition relève d'une théorie du tout et des parties (une méréologie).

Plusieurs remarques sont maintenant nécessaires. La première concerne le statut de la méréologie dans le contexte qui nous occupe. La méréologie peut être une logique et ainsi se déployer comme la conséquence d'un certain nombre d'axiomes. Elle peut être aussi une phénoménologie dans la mesure où le monde tel qu'il nous apparaît, mais aussi, comme nous venons de le voir, les discours paraissent bien se présenter selon un principe de composition à l'intérieur des totalités et entre elles. Mais la démarche phénoménologique, qui a affaire au monde perçu et qui nous intéresse ici tout spécialement, a des particularités dont il est utile de fournir au moins un exemple. L'un des axiomes logiques des plus courants est l'axiome de transitivité qui veut que si A est une partie de B et B une partie de C, alors A est une partie de C<sup>1</sup>. L'évidence logique de cet axiome cache une difficulté phénoménologique considérable, dans

la mesure où les entités du monde perçu, qu'il s'agisse des objets au sens usuel ou des images, ont des limites, des bords, des frontières, dont la fonction est sans doute de les constituer sous forme de totalités, mais qui, pour cette raison même, sont des obstacles à la transitivité. Ainsi, ce n'est pas parce que telle figure, par exemple un cheval, est une partie d'un tableau et que le tableau est une partie de la pièce où il se trouve que l'on peut percevoir ce cheval comme une partie de la pièce. La raison en est précisément l'existence d'un bord, le cadre renforçant considérablement cet effet. On constate aisément qu'il en va ainsi, à des degrés divers, pour les objets, pour les images et, d'une façon nettement plus complexe, pour les univers distincts que nous pouvons faire coexister dans les textes, mais qui, pour autant, ne se composent pas entre eux si aisément<sup>2</sup>. Retenons que le point de vue phénoménologique possède une dimension méréologique tout à fait essentielle et propre à décrire une bonne part des opérations rhétoriques que nos auteurs ont inventoriées.

La deuxième remarque découle de ce qui précède. Il est clair que la notion de composition ainsi comprise relève d'une théorie générale de l'iconicité. On pourrait dire que le Groupe  $\mu$ , en montrant la possibilité d'une rhétorique de l'image, nous a aussi permis de soupçonner le fond imageant de la rhétorique. Il y a entre la rhétorique et l'iconicité une intersection forte à laquelle nous devons réfléchir. Mais cela demande aussi que l'on définisse la notion d'iconicité d'une façon plus satisfaisante que celle qui a cours dans la théorie des signes. Nous entendons par iconicité un type phénoménologique, c'est-à-dire une modalité particulière selon laquelle le monde sensible se manifeste à nous, qu'il s'agisse de la perception des objets, des états de choses, des artéfacts comme les images ou la musique. La caractéristique de l'iconicité tient moins dans la présence de morphologies, de parties et de totalités, de texture et de plasticité que dans le fait que tous ces éléments *prennent* ensemble, comme on le dit par exemple d'éléments matériels réunis dans un moule et qui, de ce fait, stabilisent peu à peu leurs rapports. Il se peut qu'une icône ainsi comprise soit icône de quelque chose, mais ce n'est là qu'un cas particulier lié à un acte mimétique. Plus

généralement en effet, l'iconicité est une modalité de l'expression du sens pour autant que celui-ci a à voir avec le monde sensible<sup>3</sup>. C'est en cela qu'il nous paraît pertinent de parler d'iconicité lorsque l'on considère les opérations rhétoriques et les compositions auxquelles elles aboutissent, tant du point de vue des agencements argumentatifs que des tropes visuels. Il serait sans doute exagéré de dire que la rhétorique est seulement un fait de perception, même dans le cas de l'image. Il semble cependant qu'il soit possible d'accorder que les compositions méréologiques offrent un terme commun entre rhétorique et perception.

La troisième remarque, qui va nous occuper plus longuement, envisage la nature des éléments mis en jeu dans la rhétorique de l'image. Les opérations portent sur des parties, mais qu'est-ce qu'une partie d'image? Nous allons entrer dans cette question en interrogeant le rapport entre partie et prédication.

#### PRÉDICATION ET ICONICITÉ

Dans le *Traité du signe visuel*, la question de la prédication est abordée en connexion avec la théorie du type. Le type, tel qu'il est conçu par le Groupe  $\mu$ , est le moyen terme entre le référent, dont il propose un simulacre, et le signifiant iconique que le type permet de juger adéquat ou non à son objet possible. L'exemple qu'il propose (1992 : 140) est celui d'un chat dont le type comporte à la fois des moustaches et des oreilles triangulaires, ces traits permettant un taux d'identification minimal. Cette relation entre type et signifiant est plus précisément donnée sous la forme d'un syntagme minimal, conçu «sur le modèle gestaltiste de la ségrégation d'une entité (sujet) à partir d'une qualité translocale (prédicat)» (*ibid.* : 141). Cette formulation a une certaine évidence tant du point de vue du rapport de l'iconicité aux formes perceptives que de l'organisation en syntagme du signifiant iconique. Nous chercherons cependant à déplier les notions qui nous semblent y être présupposées et, pour cette raison même, intéressantes pour notre propre investigation.

Notons en premier lieu la difficulté qu'il y a à concevoir une image selon les termes de la prédication. Cette difficulté ne réside pas tant dans le fait même de la prédication que l'on peut supposer



être du ressort de l'image. Notons pourtant que, si une image est toujours divisible en parties, il est contestable que l'on puisse par principe y reconnaître un sujet et un prédicat. Que l'on puisse, la plupart du temps, décrire une image ainsi est un fait. Qu'elle se présente elle-même ainsi est un tout autre problème. Reste largement ouverte la question de savoir si la prédication que l'on attribue aux images est le fait des images elles-mêmes ou de leur traduction en langue. Pour rendre ce point sensible, imaginons quelques exemples simples.

Un tableau peut bien représenter un arbre que l'on reconnaîtra à ses feuilles vertes et abondantes, ce qui nous fera sans doute dire: cet arbre est vert. Il est courant cependant que le vert soit la qualité dominante du tableau au point que nous puissions demander ce qu'est cette forme verte sur la toile. On dira peut-être qu'il s'agit d'un arbre. La même expérience peut être faite dans la nature. C'est une simple question de bonne distance de savoir si cet arbre, relativement proche, est vert ou si, dans le lointain, cette tache verte se révélera finalement être un arbre. Le rapport grammatical entre le sujet et le prédicat n'est donc pas si simple à reconnaître dans une image, car savoir ce qu'est le sujet et ce qu'est le prédicat ne se détermine pas sans de fortes incertitudes. Plus précisément, cela appartient au style propre de l'image de nous faire penser qu'une de ses parties est sujet et une autre prédicat. Examinons un second exemple.

J.-P. Sartre, dans un texte consacré au peintre Rebeyrolle, écrit: «Quand je regarde ses rivières et ses truites, je me rappelle ce mot d'un philosophe chinois, inventé par Paulhan: "La nage poissonne"»<sup>4</sup>. Le «poissonnement» de la nage apparaît comme une bizarrerie linguistique, une chinoiserie en l'occurrence, que l'on pourrait ranger dans la classe rhétorique des permutations. Il n'en est rien pour ce qui concerne l'image et l'on peut convenir avec Sartre que c'est bien cela, en effet, que montrent certaines toiles de Rebeyrolle. Le problème est en un sens évident, mais en un autre, pour peu que l'on veuille lui donner une certaine précision, difficile à articuler. Cherchons à définir le plus exactement possible les points sur lesquels porte la difficulté.

Nous sommes parti de la question de la prédication. Doit-on l'entendre d'un point de vue grammatical ou d'un point de vue logique? Il semble bien qu'aucun de nos deux exemples ne pose véritablement de problème logique. On pourrait les traduire dans la logique des prédicats sans réelle difficulté. Rien ne semble s'opposer logiquement à un prédicat comme «poissonner». Il suffit de l'inventer. La difficulté vient plutôt de la relation entre la nage et le poisson si nous la traduisons en termes actantiels. Le problème est donc grammatical, mais aussi, notons-le dès maintenant, ontologique. Il y a une corrélation entre le fait d'être considéré comme une entité et la capacité d'être un prime actant, et cela reste vrai même si une multitude de contre-exemples se présentent aisément à l'esprit. Mais, point sans doute le plus important, le schéma actantiel met dans une certaine forme unitaire ce qu'il a d'abord fallu diviser. Si l'on peut dire simplement que le poisson nage, c'est bien parce que, d'un point de vue qui n'est cette fois pas grammatical mais ontologique, on a distingué le poisson d'un côté et la nage de l'autre. Peut-être atteindrions-nous un point central de notre questionnement si nous demandions maintenant: est-on en droit de supposer que l'unité de la prédication se présente de la même façon dans le langage et dans l'image? Est-ce que les entités, les propriétés, les actions, les qualités sensibles que notre esprit ou notre perception sont amenés à distinguer doivent retrouver la même unité dans l'ordre grammatical d'une langue, toujours particulière, et dans l'ordre iconique des images, elles-mêmes soumises à des économies très variables? Regardons cette question en laissant pour l'instant entre parenthèses le problème ontologique sur lequel nous reviendrons. Il nous paraît d'abord nécessaire de faire un inventaire, même succinct et provisoire, des différentes façons dont peuvent s'établir des dépendances entre des prédicats. Nous attendons de cet inventaire qu'il nous suggère ce que peuvent être les formes générales de la liaison.

#### LES FORMES GÉNÉRALES DE LA LIAISON

Le problème peut être formulé ainsi. Si nous avons une diversité, quelle que soit la nature des éléments qui la composent, comment donner à ces

éléments une unité? La première solution qui se présente à l'esprit est de leur fournir un ensemble de *règles de liaisons*. Les règles grammaticales, et plus particulièrement les règles syntaxiques, en sont le premier exemple. Nous pensons surtout aux formes de la prédication. Mais on peut aussi se référer aux règles unissant les éléments d'un jeu, d'un scénario, d'un rituel, etc. L'unification par des règles concerne aussi bien des éléments abstraits que des éléments figuratifs. On peut ainsi coordonner des objets, des actions, des événements, des qualités sensibles, etc. L'unification par des règles concerne donc un ensemble considérable de pratiques parmi lesquelles la grammaire possède un rôle paradigmatique. On remarquera que les ensembles ainsi constitués forment des domaines nécessairement limités, dont une des fonctions est précisément de se détacher de l'arrière-plan du monde, que ce dernier soit conçu comme langagier, culturel ou sensible. Une totalité unifiée par des règles s'isole.

Un autre type d'unification, de nature bien différente, nous est fourni par l'*écran*. Un écran donne, par exemple, une unité à une diversité de faisceaux lumineux, quelles que soient leurs origines. Ce principe peut être défini comme une fonction d'arrêt ou, ce qui revient au même, de tri. L'écran offre une unification par sélection. Il assemble des éléments en vertu de sa seule présence. On pense aux lumières émises par un projecteur de cinéma, mais aussi aux couleurs sur une toile, sur une photographie, etc. Il nous semble également que, si la syntaxe utilise plus spécifiquement une unification par règle, la sémantique, par contre, se sert plus volontiers de la fonction d'écran. Qu'est-ce qu'une isotopie si ce n'est une forme d'écran sémantique sur lequel viennent se réfléchir des contenus, par là regroupés en une unité de sens? L'écran nous offre la possibilité de lier ensemble des prédicats sans schéma de prédication. Remarquons également que l'écran révèle, mais que, pour les mêmes raisons, il cache, conformément au double sens de ce mot. Comme les règles, mais selon un tout autre mode, l'écran sépare parce qu'il unifie.

Nous emprunterons à l'ancienne physique un autre principe d'unification: le *tourbillon*. Le modèle

du tourbillon est celui de l'attracteur. Un tourbillon capture dans son champ la diversité des êtres qu'un courant d'air, d'eau ou de tout autre milieu, apporte à son voisinage. Si l'écran arrête, le tourbillon dévie puis capture. Par là, il unifie ce qui se présentait à lui d'une façon contingente. Le modèle du tourbillon peut avoir, comme les deux précédents, une interprétation sémiotique. Il correspond à ces signifiants suffisamment prégnants pour capturer autour d'eux des significations qui n'ont cependant entre elles aucune dépendance instituée. Proust décrit ainsi les bijoux figurant sur la robe de madame Swann et qui peuvent devenir aussi bien l'indice d'une réminiscence, d'un pari, d'un caprice. On sait l'importance de ces signifiants dans la logique du désir.

La *fusion* entre des parties distinctes nous offre un autre mode d'unification. La fusion se distingue du tourbillon en cela qu'elle ne conserve pas aux parties fusionnées leur identité première. La fusion a son équivalent abstrait dans l'idée de synthèse, même si toute synthèse n'est pas une fusion. La condensation, dont nous avons fait état précédemment, en est une autre version. Les plans d'expression des diverses sémiotiques en sont des lieux de manifestation constants, depuis les mots-valises jusqu'aux mélanges de couleurs et de matières. Soulignons, une fois encore, le fait que les opérations unifiantes que nous cherchons à décrire se rencontrent aussi bien au plan abstrait qu'au plan figuratif. En outre, ce qui est particulièrement important pour le problème présent, elles ne semblent pas être propres à des sémiotiques particulières. On peut supposer pourtant, comme le cas des fusions le montre aisément, que les grandeurs concernées par chacune de ces opérations peuvent être différentes selon les sémiotiques. Des prédicats de couleur ne fusionnent pas linguistiquement, même s'ils peuvent être liés ensemble (le «rouge orangé» par exemple). Ils fusionnent aisément iconiquement. Nous reviendrons sur ce point central.

Il nous reste finalement à considérer deux formes d'unification qui ont un statut un peu à part et sans doute essentiel.

La première est l'*unification notionnelle* (ou conceptuelle). Une notion rassemble une diversité

de réalités individuelles (l'extension de la notion) et leur donne une unité (en compréhension). Ces opérations appartiennent à la logique des noms et relèvent d'un usage, nécessairement particulier, du langage. Il n'en reste pas moins que cet usage a une fonction paradigmatique, dans la mesure où il nous indique comment un prédicat linguistique quantifié peut rassembler une diversité et, par là, exprimer un phénomène d'ordre général (tous les X ont telle propriété). En l'absence de cette possibilité, l'image ne semble pas exprimer autre chose que la singularité ou, pour être plus exact, ne pas pouvoir distinguer à elle seule entre un énoncé général et un énoncé portant sur un cas particulier. C'est le plus souvent l'usage qui décide si nous prenons tel visage peint pour le portrait d'une personne particulière ou pour la représentation d'un exemple prototypique de visage, comme on peut le voir dans certains livres de voyage ou d'ethnographie. Mais quelquefois l'image peut aussi, comme dans les livres médicaux, représenter une propriété tenue pour générale (ce qui ne veut pas nécessairement dire prototypique).

La seconde fonction d'unité que nous voudrions signaler nous est offerte par les *référentiels*. Un référentiel autorise la mise en scène d'une diversité d'événements parce qu'il permet de les situer, sans que ce terme de référentiel ait nécessairement une signification spatiale ou temporelle. Il s'agit d'une notion générale qui peut s'appliquer à beaucoup de circonstances particulières. Le rôle d'un référentiel est essentiellement sémiotique. L'exemple de la vitesse est le plus connu. Une vitesse ne peut se mesurer que par rapport à un référentiel, mais, ce qui est beaucoup plus important pour nous, elle n'a de sens que sous cette condition (le référentiel fait exister la vitesse comme telle). Comme le référentiel est le plus souvent présupposé, on ne rend généralement pas compte de sa nécessité.

Prenons comme autre exemple un énoncé comme : « Si je l'avais rencontré, je lui aurais dit de venir ». Cet énoncé suppose la mise en place d'un référentiel par rapport auquel il aurait pu se faire qu'une certaine action ait eu lieu. Celui-ci est pour ainsi dire invisible, car les conditions de temps données par le verbe supposent ce référentiel, mais ne le constituent pas.

Il faut plutôt penser à un espace simplement possible par rapport auquel le temps lui-même doit être situé. Il est préférable, pour éviter trop de confusions, de le considérer sur un mode purement abstrait comme une condition nécessaire pour donner un sens, mais aussi une certaine forme d'existence, à des événements qui, comme le montre notre exemple, peuvent même ne pas avoir eu lieu.

Les fonctions d'unité que nous avons inventoriées peuvent souvent coïncider avec un référentiel, mais ne le constituent pas à elles seules. Ainsi, un tourbillon ou un écran peuvent, dans certains cas, avoir cette fonction sans pour autant se confondre avec elle.

Les quelques fonctions d'unité que nous venons d'explorer sont sans doute loin d'épuiser le problème. Il est clair que l'inventaire n'est pas complet. On peut penser par exemple à la notion physique de *champ*, qui fut utilisée en sociologie par P. Bourdieu (1980) et à laquelle on reconnaît parfois un statut phénoménologique qui autorise à parler de « champ de présence ». On peut également évoquer la notion de *nœud*, celui-ci possédant la propriété essentielle de pouvoir lier ensemble des relations, comme on le voit dans les différentes formes de réseaux. Mais il ne s'agit là que de fonctions très générales qui cachent de nombreuses variétés possédant des particularités souvent essentielles. Il en va ainsi de la notion de *règle* qui recouvre de trop nombreuses espèces pour que l'on puisse espérer en faire l'inventaire. De même, la notion abstraite de référentiel peut prendre des formes figuratives très nombreuses. On notera que les principes classiquement définis par les théoriciens de la *gestalt* possèdent également un pouvoir unificateur (principes de proximité, de similitude, de destin commun, de bonne continuation, etc.). Ces principes cependant présupposent ce que nous avons appelé un référentiel, mais ne l'établissent pas.

Nous avons simplement cherché, par ce bref inventaire de quelques fonctions, à nous procurer des ressources pour concevoir ce que pourraient être d'autres formes de liaison unifiantes que celle attribuée à la prédication linguistique. Revenons donc à ce problème. Nous admettons, par une convention terminologique qui nous semble justifiée,

que les différentes formes de liaison que nous avons envisagées peuvent recevoir le nom de « prédication ».

#### PRÉDICATION SYMBOLIQUE ET PRÉDICATION ICONIQUE

Dans les exemples de liaisons que nous venons d'inventorier, on remarque aisément que certaines sont plus spécifiquement d'ordre symbolique, comme les règles grammaticales et les notions. D'autres apparaissent immédiatement comme iconiques. Ainsi en va-t-il des écrans, tourbillons et, dans une certaine mesure, des champs. Les autres fonctions sont plus ontologisantes dans la mesure où elles font apparaître (comme c'est le cas des référentiels) ou disparaître (comme c'est le cas des fusions) les éléments qu'elles unifient. Il importe d'observer que ces fonctions ne sont pas pour autant spécifiquement propres à telle ou telle sémiotique. Il n'y a aucune raison de principe pour refuser au langage une dimension iconique ni pour priver les images d'une dimension symbolique<sup>5</sup>. Par conséquent, les fonctions de liaison que nous cherchons à comprendre ne sont pas *a priori* le propre d'une sémiotique ou d'une autre. Il faut cependant souligner qu'il n'est pas nécessaire non plus que ces fonctions concernent des grandeurs du même ordre lorsqu'on les transpose d'une sémiotique à une autre. Ainsi, le *Snark* de Lewis Carroll et la *chafetière* étudiée par le Groupe  $\mu$  (1992 : 274) correspondent bien à la même fonction de fusion, mais selon des ordres de grandeur différents (l'icône de la *chafetière* étant plutôt de l'ordre d'un énoncé).

Rappelons l'objet de notre quête. Nous cherchons à comprendre pourquoi, selon notre hypothèse de départ, l'image se prête avec plus de facilité à exprimer les idées, par ailleurs concevables, qui nous feraient dire que « la nage poissonne » ou que le « vert arborise ». Rappelons également que nous avons reconnu là un problème en premier lieu grammatical et non un problème strictement logique. Il peut sembler d'abord qu'un des obstacles à l'acceptation simple de ces expressions linguistiques provient de l'inversion qu'elles semblent opérer entre le prédicat verbal et le substantif en position de sujet. Plus spécifiquement, notre étonnement devant le poissonnement de la nage proviendrait de ce que nous attribuons au verbe

la propriété d'exprimer un procès et au nom, celle de désigner un objet. Benveniste cependant s'est opposé vigoureusement à cette vision trop simple des fonctions attachées aux morphologies nominales et verbales lorsqu'il écrit :

*Une opposition entre « procès » et « objet » ne peut avoir en linguistique ni validité universelle, ni critère constant, ni même sens clair. La raison en est que des notions comme procès ou objet ne reproduisent pas des caractères objectifs de la réalité, mais résultent d'une expression déjà linguistique de la réalité, et cette expression ne peut être que particulière. Ce ne sont pas des propriétés intrinsèques de la nature que le langage enregistrerait, ce sont des catégories formées en certaines langues et qui ont été projetées sur la nature. La distinction entre procès et objet ne s'impose qu'à celui qui raisonne à partir des classifications de sa langue native et qu'il transpose en données universelles ; et celui-là même, interrogé sur le fondement de cette distinction, en viendra vite à reconnaître que, si « cheval » est un objet et « courir » un procès, c'est parce que l'un est un nom, l'autre, un verbe.*

(1966 : 152)

Nous ne chercherons pas à discuter la thèse, souvent énoncée par Benveniste, et souvent discutée, avant et après lui, selon laquelle les catégories, comme ici celles d'« objet » et de « procès », sont d'abord des catégories de langue « projetées » ensuite sur la nature. Notre problème est autre. Il ne s'agit pas de chercher un statut aux catégories, ni de savoir si leur origine se situe dans l'être, le jugement ou la langue. Nous voulons comparer deux sémiotiques dans l'usage qu'elles font des formes générales de la liaison. Comme nous l'avons noté, en accord en cela avec toute une tradition, les catégories sont bien des formes de la liaison. Mais l'usage qui en est fait ne peut pas être seulement pensé en fonction du seul vis-à-vis du langage et du monde, chacun cherchant à savoir lequel est le miroir de l'autre. Les conclusions qui s'en suivent sont invariablement tautologiques. Nous essayons au contraire de déplacer le problème en convertissant le rapport spéculaire du langage et du monde en une question de traduction. Benveniste, sur ce point, nous aide à poser la question la plus clairement possible. Le fragment de texte que nous venons de citer distingue nettement deux choses que

l'on aurait sans doute tendance à confondre. D'une part, une forme de liaison particulière qui nous fait regrouper une diversité d'êtres et d'événements sous les catégories d'«objet» et de «procès» et, d'autre part, deux catégories appartenant à la morphologie, celles de «nom» et de «verbe». La confusion entre les deux nous place dans un cercle vicieux qui nous conduit à voir dans le cheval un objet parce que «cheval» est un nom. Mais si, renonçant à croire à la prééminence soit de la catégorie de «verbe» soit de celle de «procès», nous remarquons simplement qu'il existe des formes de liaison dont certaines peuvent être plus caractéristiques de la perception et qui nous donnent des objets ou des procès, d'autres plus propres à une langue particulière et qui offrent des noms ou des expressions verbales, nous pouvons essayer de comprendre comment se fait le passage de l'une à l'autre. On constate alors, comme le fait Benveniste à la suite de la citation précédente, que le «procès» ne correspond pas nécessairement à un verbe, mais peut être marqué par des noms, des adjectifs, voire des pronoms, et que, finalement, il n'y a aucune correspondance nécessaire entre procès et verbe, sauf à privilégier des cas particuliers à certaines langues. Mais cette absence de lien nécessaire n'implique en aucune façon qu'il ne puisse y avoir dans une langue, quelle qu'elle soit, une traduction assez exacte de ce qui serait, pour notre perception, un objet ou un procès. Le mystère ne réside donc pas dans une correspondance terme à terme entre le langage et le monde perçu, à l'évidence fallacieuse, mais dans la possibilité de passer d'un domaine à un autre, comme paraissent l'exiger les besoins vitaux les plus élémentaires.

Prenons un autre exemple, peut-être plus proche de notre propos. Il se trouve traité dans le texte célèbre de Benveniste «Catégories de pensée et catégories de langue» (*ibid.* : 63-87). Après avoir relevé les particularités de la langue grecque quant à l'usage du verbe être, en particulier la capacité de ce dernier à devenir une expression nominale s'il est précédé d'un article, l'auteur se propose de comparer le verbe grec avec ce que pourraient être ses traductions dans la langue ewe du Togo. Il découvre ainsi cinq verbes ewe qui peuvent traduire des usages particuliers du

verbe grec. Bien sûr, ces verbes n'ont pas pour autant de liens nécessaires entre eux, de telle sorte que la comparaison se fait nécessairement du point de vue grec :

*Cette description de l'état des choses en ewe comporte une part d'artifice. Elle est faite au point de vue de notre langue, et non, comme il se devrait, dans les cadres de la langue même. À l'intérieur de la morphologie ou de la syntaxe ewe, rien ne rapproche ces cinq verbes entre eux. (Ibid. : 72-73)*

On ne peut cependant en conclure que le passage d'une langue à l'autre soit non pertinent. Il faut plutôt remarquer que ce que l'une rend immédiatement disponible, l'autre ne peut le construire sans un certain subterfuge. Plus exactement, la langue ewe ne peut regrouper ses cinq verbes que dans le miroir du grec, ce qui est à l'évidence un artifice, mais certainement pas une absence radicale de traductibilité. Il est dommage que nous ne sachions pas quel élément morphologique ewe pourrait poser un problème symétrique pour la langue grecque.

Ces exemples empruntés à Benveniste nous conduisent à la réflexion suivante. Il n'est pas certain que ce qui, dans la sémiotique des images, se présente comme un «objet» doive toujours être traduit par un nom dans la langue (française en l'occurrence). Si nous revenons à notre exemple, nous voyons que Sartre a essayé de traduire par un verbe, sans doute judicieusement, une réalité iconique que l'usage aurait plutôt rendue sous une forme nominale. Dans d'autres cas, il faudrait peut-être avoir recours à un adjectif ou un adverbe. Le passage de la langue à l'image poserait le même problème, ce qu'on admettra sans doute plus facilement. Il nous paraît ainsi justifié de dire que la difficulté de la traduction en langue française des tableaux de Rebeyrolle est du même ordre que celui posé par la traduction de l'«être» grec en langue ewe.

Mais l'essentiel nous paraît être dans l'acte de traduction lui-même et non dans ses termes aboutissants. Comment se fait le passage de l'une à l'autre sémiotique, du moins dans le cas où la traduction est pensable? Nous ferons l'hypothèse selon laquelle ce passage repose essentiellement sur les postulats ontologiques que chaque sémiotique pose



plus ou moins implicitement et qui n'apparaissent jamais si évidemment que dans l'exercice de la traduction.

#### ONTOLOGIE ET LIAISON

Parler d'ontologie dans un contexte sémiotique présente en général quelques risques de confusion. Les protestations s'élèvent inévitablement, qui veulent que le sens ne s'occupe que de lui-même, enfermé qu'il serait dans l'immanence de la langue. Pourtant, un lecteur de textes devrait se rendre compte que ces textes supposent, invariablement et quels que soient leurs genres, l'existence d'entités de diverses natures qui dessinent certaines configurations d'un monde, que celui-ci soit conçu comme réel ou fictionnel. Ces entités, étant dépendantes de la sémiotique qui les introduit, ne nous semblent pas étrangères à la possibilité même qu'il y ait un sens. Plus précisément, notre hypothèse est que ces deux domaines, le sémiotique et l'ontologique, se nourrissent de l'écart que chacun d'eux pose avec l'autre, instituant ainsi des dépendances réciproques. Prenons un exemple simple pour mieux fixer le point en question. Nous avons vu plus haut que l'une des formes essentielles de la liaison était illustrée par l'idée de référentiel. Cette notion, très générale, possède de nombreuses applications dont la plus simple consiste sans doute à faire émerger la notion de vitesse. On admettra sans peine que la vitesse peut être un fait sémiotique puisqu'elle dépend, dans son existence même, de la position arbitraire d'un référentiel, c'est-à-dire d'une structure symbolique. Mais on ne peut refuser, sans assumer un irréalisme extrême, d'admettre qu'un objet, quel qu'il soit, appartienne à un système de réalité qui n'est pas d'ordre symbolique. Ainsi, que notre référentiel le situe comme objet immobile ou comme objet d'une certaine vitesse, cet objet aura, quant à son être, le même destin (par exemple, se heurtera avec un autre). Cela montre simplement que le sens ne peut se concevoir sans que soit posée, selon la même intention, une altérité au sens. C'est là sa condition d'existence. La réciproque est d'ailleurs vraie, car il n'y aurait pas de sens à vouloir dire ce qui est, l'ontologie, en dehors de tout langage<sup>6</sup>. Notre hypothèse est que les formes de liaison, donc les

formes de prédication, comportent des contraintes ontologiques plus ou moins implicites et que celles-ci génèrent des difficultés considérables lorsqu'on veut traduire une sémiotique dans une autre. L'énoncé que nous étudions pose exactement ce genre de problème<sup>7</sup>.

S'il y a des formes diverses de la liaison, c'est-à-dire de la prédication, on peut se demander ce qui par elles se trouve lié. Une toile peut nous donner dans une unité un ensemble de couleurs sans figures. Nous dirons qu'elle lie ensemble des qualités sensibles. D'autres fois, nous serons à même de voir se constituer des objets, des mouvements, des procès, des entités de différentes natures. Il ne s'agit pas de revenir à une théorie de la représentation ou de la mimétique, même si ces conceptions sont nettement moins naïves qu'on le dit d'ordinaire. Nous cherchons plutôt à tracer l'horizon défini par toute prédication, tout au moins dans le contexte de ce que nous appellerons plus loin une économie. Prédiquer, c'est toujours «faire être» dans un espace défini par une forme de liaison. Comment comprendre ce qui vient ainsi à l'existence? Il existe à cet égard plusieurs perspectives possibles, dont trois nous intéressent plus particulièrement<sup>8</sup>. Elles se caractérisent chacune par une compréhension particulière de la notion d'objet. Nous n'envisageons donc pas les questions liées aux événements, états de choses, processus.

La première se caractérise par le fait d'admettre qu'une chose est en quelque façon le support d'un ensemble de qualités, parmi lesquelles il est permis de distinguer les propriétés essentielles, accidentelles et dispositionnelles. On reconnaît la vieille opposition entre substance et accident. Cette conception vénérable pose de multiples problèmes, en particulier celui de savoir ce que peut bien être ce support, ou cette substance, une fois celui-ci séparé de ses propriétés. Il est courant, bien que contestable, de rapprocher ce schéma de celui de la prédication comprise selon le rapport du sujet au prédicat. Mais, quoi qu'il en soit, cela revient toujours à distinguer deux types d'entités, le support et ses qualités. Même si la tradition philosophique a plutôt vu dans ce support une réalité substantielle, rien n'interdit de l'imaginer selon les formes de liaison que nous avons

décrites plus haut. On aurait ainsi un support-écran qui viendrait agréger des propriétés, ou encore un support en forme de nœud reliant des propriétés relationnelles, etc. Dans tous les cas cependant, nous serions conduit à distinguer des éléments stables et des éléments changeants. Or, c'est bien ce que suggère une phrase comme «le poisson nage», et cela parce que nous sommes traditionnellement enclins à penser que le poisson est une entité stable à laquelle il arrive, mais pas toujours, de nager. Par contre, «la nage poissonne» ne nous donne pas le même sentiment de stabilité. On ne peut sans doute pas conclure de cette remarque que la langue impose, strictement parlant, une ontologie car, comme nous l'avons dit plus haut, il est essentiel de distinguer ce qui relève de la morphologie d'une part, de la forme prédicative d'autre part, et enfin des entités propres à l'ontologie choisie. Mais il faut bien reconnaître que notre langage a hérité, au moins dans sa sémantique, des conceptions qu'il a servi à défendre pendant des siècles et que celles-ci sont, la plupart du temps, substantialistes.

Un autre style d'ontologie nous présente le monde comme un faisceau de perceptions liées entre elles. À l'opposé de la position substantialiste, qui repose d'abord sur une substance unificatrice, nous avons ici affaire à une multiplicité pour laquelle il faut chercher des principes de liaison. Le problème est l'inverse du précédent. Nous n'avons plus affaire à une trop grande stabilité, mais au contraire à une mobilité extrême. Cette conception phénoméniste convient sans doute mieux à la sémiotique de la perception et à certains genres d'image. Si nous suggérons sur une toile une multiplicité de mouvements, on peut comprendre que, de ceux-ci, émerge l'unité d'un poisson. Ainsi pouvons-nous penser que le passage de l'énoncé «Le poisson nage» à l'énoncé «La nage poissonne» signifie la conversion d'une ontologie substantialiste en une ontologie phénoméniste. Cette dernière semble convenir aux phénomènes esthétiques, car elle laisse l'imagination libre de lier et de délier les qualités prégnantes. Cependant, soulignons-le une fois encore, il ne s'agit pas là d'une règle nécessaire, mais plutôt d'une convenance, d'une tendance, à laquelle nous pouvons nous fier sans que, pour autant, une transgression soit exclue.

Évoquons pour finir le type d'ontologie que l'on nomme «hylémorphisme». On suppose qu'une entité est donnée par l'union d'une matière et d'une forme. L'une des difficultés engendrées par cette conception est de savoir comment matière et forme peuvent réellement s'unir. L'image du moule ne suffit pas car, comme l'a fait remarquer G. Simondon (1989), jamais une matière et une forme ne s'associeront si un savoir technique ne vient pas gouverner l'opération. L'hylémorphisme bien compris nous oblige à mettre en avant la question de la technique, ce qui rapproche cette conception de la rhétorique (qui est elle-même une technique). Il y a une rhétorique des choses qui concerne tous les arts du faire. Le monde n'est alors ni un univers substantiel et stable, ni un composé résultant de la multiplicité des qualités sensibles, il est un procès de transformations. L'avantage de cette ontologie est d'être compatible avec une problématique des formes énonciatives, dans la mesure où elle privilégie les faits de transformation. On remarquera que l'ontologie substantialiste a, pour sa part, tendance à considérer les objets comme des perceptions débrayées, le phénoménisme choisissant la solution opposée.

Concluons de ces remarques que les formes de liaison, selon lesquelles les diverses sémiotiques organisent la prédication, ont une affinité évidente avec des dispositifs ontologiques qui paraissent entrer en résonance avec elles. Mais le rapport entre ces deux registres n'est pas rigoureux au point de pouvoir s'exprimer par des règles. Par contre, le passage d'une sémiotique à une autre, lors d'une traduction, rend la correspondance manifeste. C'est là le point que nous avons cherché à fixer par ces quelques exemples.

Une fois établie une certaine liaison entre une forme prédicative et une ontologie, il est troublant de constater qu'elle n'est pas absolument déterminée. Comment le comprendre? La réponse à cette question est en un sens simple: les sémiotiques ne sont pas des systèmes formalisés exigeant une correspondance stricte entre les éléments du langage et les entités que l'on suppose exister. Les sémiotiques sont parties prenantes d'économies beaucoup plus vastes qui rendent illusoire de telles exigences. C'est la question que nous voudrions maintenant envisager.

## IMAGES ET ÉCONOMIES

Nous avons jusqu'ici rencontré trois niveaux d'analyse propres à définir une sémiotique, en ayant plus spécifiquement en vue la sémiotique des images. À un premier niveau, une image peut être comprise comme une composition de parties, la rhétorique jouant sur les déplacements et condensations que cette structure autorise. À un deuxième niveau, l'image offre des faits de liaison, d'une tout autre nature, dont nous avons illustré quelques possibilités et que nous avons compris comme relevant de la prédication. Ces faits entrent plus ou moins en résonance avec des hypothèses de nature ontologique qui forment un troisième niveau. Ce dernier point se comprend mieux si l'on remarque que, quelle que soit l'ontologie postulée, il s'agit finalement de comprendre comment des multiplicités peuvent être données dans des unités, ce qui, en un certain sens, est aussi un problème de liaison. Nous dirons donc que trois niveaux d'analyse se dégagent: des *compositions méréologiques*, des *liaisons prédictives*, des *horizons ontologiques*<sup>9</sup>. Ces niveaux ne sont pas nécessairement hiérarchisés, mais établissent cependant des rapports entre eux à l'intérieur de complexes plus vastes que l'on appellera des économies. Le terme d'«économie», tout à fait classique dans le cadre de l'analyse des images<sup>10</sup>, peut se justifier aisément si l'on songe à la difficulté suivante. Examinons quelques éléments de base d'une image (en simplifiant, la surface, la texture, la couleur et la forme). On peut à première vue les considérer comme des invariants. Il n'en est pas moins vrai que ceux-ci n'ont pas le même sens, et même, très littéralement, ne sont pas la même chose, quand bien même ils seraient strictement identiques matériellement, si l'on considère un tableau du XVII<sup>e</sup> siècle français, une icône byzantine, une image publicitaire ou une peinture aborigène venue d'Australie. La raison en est que ces images ne procèdent pas de la même économie et qu'il serait pour cette raison absurde de croire que le plan de l'image, pour nous en tenir à cet exemple, va être la même chose dans tous les cas, ou même que ce qui est désigné par là sera toujours à comprendre comme un plan. Il y a plusieurs économies comme il y a plusieurs langues.

Pourquoi parler ici d'économie et quel sens exact donner à ce terme? L'économie désigne en premier lieu l'ordonnancement qui fonde la possibilité des valeurs et leur éventuelle circulation. Il peut donc s'agir, comme chez Aristote, de la gestion de la vie domestique, littéralement de «[...] l'acquisition et la mise en valeur de la maison» (1968: L.I 1343a)<sup>11</sup>. Dans la théologie chrétienne, on parle couramment de l'économie de la création, de l'incarnation, du salut. Le terme peut paraître polysémique parce qu'il désigne des réalités très diverses. On peut pourtant considérer qu'une même préoccupation fondamentale gouverne les différents usages de ce terme: comment concevoir un ordre dans lequel puissent se comprendre les rapports si divers qu'ont entre eux les êtres de toutes natures? Interroger l'économie d'une image revient ainsi à se demander dans quel ordre global elle s'inscrit, quelle articulation fondamentale est présupposée pour que l'on puisse la comprendre. Il ne s'agit donc pas pour nous de reprendre, sur un mode qui serait nécessairement anachronique, les théories économiques de l'iconisme byzantin, mais d'essayer de situer la question de la visibilité des images dans un cadre suffisamment vaste pour éviter les illusions des descriptions trop littérales. L'économie de la représentation nous offre un exemple connu. Dans ce cas, l'image se situe entre deux instances, instance sujet et instance objet, entre lesquelles se jouent la représentation et même la représentation de la représentation (Marin, 1994). Peut-on dire que toute économie présuppose un jeu d'instances? L'économie de l'incarnation, si fondamentale pour la problématique de l'image, semble bien être dans ce cas puisqu'elle présuppose deux ordres, le divin et le mortel, liés entre eux par la question de la chair. La présence d'une finalité, marque d'un destinataire et source d'une valorisation, est également caractéristique de ces deux exemples. La thématique de la libération, si spécifique des avant-gardes picturales, se présente moins comme une volonté de peindre autrement que comme l'affirmation d'une nouvelle économie. Ainsi, Malevitch écrit: «J'ai brisé l'anneau de l'horizon, je suis sorti du cercle des choses, de l'anneau de l'horizon, qui emprisonne le peintre et les formes

de la nature» (1986: 179). Ou encore: «Comme des poissons, vous êtes pris dans les filets de l'horizon. Nous, les suprématises, nous vous ouvrons le chemin» (*ibid.*: 201). C'est le terme même d'économie qui vient sous la plume de Malevitch en 1920 dans un texte intitulé *Des nouveaux systèmes dans l'art*:

*Ayant pris position sur le plan économique du carré suprématises, en tant que perfection de l'époque contemporaine, je le laisse vivre et être la base du développement économique de son action. (Ibid.: 323)*

On peut considérer que le suprématises, en tant que pensée artistique, est précisément une tentative pour renouveler l'économie de l'art et, tout particulièrement, d'inventer l'économie dans laquelle s'inscrit ce que Malevitch nomme le «plan absolu».

L'économie régit donc les différents niveaux dont nous avons fait état précédemment. Les niveaux méréologique, prédicatif et ontologique dépendent essentiellement de l'économie dans laquelle ils s'inscrivent et qui gouverne la visibilité des images. Remarquons également que les pratiques dans lesquelles les images sont prises s'expliquent, pour une grande part, par l'économie. Cela s'entend immédiatement à propos des modalités sensorielles de l'interprétation. On ne regarde pas selon la même temporalité des images inscrites dans ce que Mallarmé appelait l'«éternel reportage» et celles dont l'économie suppose des instances transcendantes. Il y a des images que l'on peut toucher, d'autres non, etc.

Est-il possible finalement de trouver une définition de l'économie suffisamment précise pour avoir quelque contenu formel? En dehors de la problématique de l'image, le terme d'économie désigne un jeu d'instances, présupposant une opération de partage qui les institue dans leurs différences et, par là, dans leurs relations possibles. Ainsi en est-il de l'économie des richesses dans laquelle il est classique de distinguer les instances que sont le travail, l'usage et l'échange. À chacune de ces instances correspond une origine de la valeur plus ou moins privilégiée. Saussure s'est inspiré de ce jeu complexe pour concevoir sa théorie de la valeur en linguistique<sup>12</sup>. Bien sûr, l'économie monétaire n'est pas l'économie linguistique, pas plus que cette

dernière n'est exactement l'économie iconique. Il est pour autant manifeste que le terme d'économie apparaît dès lors que se pose la question des grandes instances constitutives d'un domaine et de la façon dont elles peuvent fonctionner dans un certain ordre dynamique. Tout commence donc par un partage<sup>13</sup>. Les instances ainsi créées fournissent les assises nécessaires à la mise en place des valeurs, c'est-à-dire au jeu des forces et des formes (par exemple, un désir et des formes réalisantes, une volonté et une règle, etc.). Il n'est bien sûr pas nécessaire que ces instances soient énoncées explicitement. Mais il existe des cas où elles sont elles-mêmes des enjeux, comme dans les mouvements avant-gardistes.

## SYNTHÈSE

Nous avons distingué quatre ordres d'opérations que l'on peut considérer comme nécessaires à la compréhension des images (ce qui ne veut pas dire qu'elles soient suffisantes).

Le premier concerne leur *architecture méréologique* et s'exprime dans la rhétorique et dans la composition. Pour la rhétorique, il s'agit fondamentalement, comme nous l'avons vu en lisant le Groupe  $\mu$ , d'adjonction, de suppression, de substitution et de permutation. Mais il va de soi que ces opérations peuvent jouer bien des rôles dans la composition des images.

Le deuxième ordre d'opérations consiste en des *formes de liaison* dont nous avons fait un inventaire succinct à seul fin de comprendre le problème de la prédication iconique et les énigmes que pose la traduction éventuelle de celle-ci en une prédication linguistique.

Le troisième ordre nous est donné par les *postulats ontologiques* qui consistent dans le choix de certaines entités plutôt que d'autres (objets, états de choses, événements, etc.), l'essentiel s'exprimant par la dialectique de l'un et du multiple qui engendre ces entités.

Finalement, la notion d'économie nous a paru nécessaire pour exprimer les grands partages instaurant les jeux d'instances à l'intérieur desquels se situe toute image.

Il n'est pas nécessaire de concevoir des liens de dépendance stricte entre ces ordres. Il est manifeste

cependant, comme nous l'avons vu à propos des formes de liaison, que certaines d'entre elles suggèrent des choix ontologiques sans pour autant y contraindre.

L'indépendance relative de ces ordres explique sans doute le fait que certains régimes d'images peuvent attirer notre attention vers l'un ou l'autre. Les images à problématique théologique, comme les images avant-gardistes, posent surtout des problèmes d'économie. Les images surréalistes paraissent essentiellement articulées au plan rhétorique. Nous avons essayé de montrer pourquoi certains tableaux de Rebeyrolle se situaient à l'intersection de la prédication et de l'ontologie.

Formellement, on reconnaîtra qu'il s'agit, dans tous les cas, de reconnaître des actes (séparer, fusionner, lier, unifier, partager) portant sur des genres de relations (partie/tout, liaison/diversité, unité/multiplicité, dépendances entre instances).

## NOTES

1. Nous nous référons ici à l'axiomatique de Lesniewski (1989).
2. La théorie des « espaces mentaux » de G. Fauconnier (1984), et ses procédures d'« intégration conceptuelles », en fournit un bon exemple.
3. Pour un développement de ce sujet, voir J.-F. Bordron (2000 et 2004).
4. Le catalogue *Paul Rebeyrolle* comporte différents textes dont « Coexistences » de J.-P. Sartre. En ligne : [http://www.exporevue.com/magazine/fr/paul\\_rebeyrolle.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/paul_rebeyrolle.html) (page consultée le 1<sup>er</sup> février 2010).
5. Il n'existe pas d'image qui ne soit à la fois indicielle, iconique et symbolique. Par conséquent, les notions d'image et d'iconicité ne se recouvrent pas.
6. W.V. Quine a défendu cette thèse dans son texte célèbre « Relativité de l'ontologie ». Par exemple : « Ce qui prive de sens les questions d'ontologie quand on les pose dans l'absolu, ce n'est pas l'universalité, c'est la circularité. On ne répond à la question "qu'est-ce qu'un F ?" qu'en recourant à un nouveau terme : "un F est un G". La réponse n'a

qu'un sens relatif : relatif à l'admission naïve de "G" » (1977 : 66).

7. On peut bien sûr contester le terme même d'« ontologie », puisqu'il est lié à une tradition culturelle. Mais il en va ainsi de tout terme, fût-il technique. Après tout, la « sémantique » et la « syntaxe » ne sont pas moins grecques que l'« ontologie ».

8. Nous suivons en cela M. Bitbol (1996). Les chapitres 4 et 5 concernent les changements d'ontologie. M. Bitbol se réfère explicitement à un texte d'Heidegger : *Holzwege*, Paris, Gallimard, 1962.

9. La notion d'« horizon » souligne le fait que l'ontologie, dans notre perspective, n'apparaît que dans le cadre d'une visée, à l'intérieur d'un procès sémiotique (une sémiose).

10. Nous pensons en particulier au livre de M.-J. Mondzain (1996).

11. *L'économie* prise en ce sens doit être distinguée de la *chrématistique*, terme inventé par Aristote pour désigner l'économie monétaire.

12. Voir la première partie, « Dualité interne de toutes les sciences opérant sur des valeurs », du *Cours de linguistique générale* (1971 : chap. III §1).

13. La genèse raconte une succession de partages qui commence ainsi : « Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre... ».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE [1968] : *Économique*, Paris, Les Belles Lettres.
- BENVENISTE, É. [1966] : « La phrase nominale », *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard.
- BITBOL, M. [1996] : *Mécanique quantique, une introduction philosophique*, Paris, Champ Flammarion.
- BORDRON, J.-F. [2000] : « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio*, vol. 5, n° 1 ;
- [2004] : « L'iconicité », dans A. Hénault et A. Beyaert (dir.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF.
- BOURDIEU, P. [1980] : *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- FAUCCONNIER, G. [1984] : *Les Espaces mentaux*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, M., F. MARMANDE, J.-L. PRAT, J.-P. SARTRE ET P. REBEYROLLE [2000] : *Paul Rebeyrolle*, Paris, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght.
- GROUPE  $\mu$  [(1970) 1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil ;
- [1992] : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- LESNIEWSKI, S. [1989] : *Sur le fondement des mathématiques*, Paris, Hermès.
- MALEVITCH, K. [1986] : *Écrits*, Paris, Éd. Gérard Lebovici.
- MARIN, L. [1994] : *De la représentation*, recueil établi par D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P.-A. Fabre et F. Marin, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études ».
- MONDZAIN, M.-J. [1996] : *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil.
- PERELMAN, C. [(1977) 1997] : *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin (3<sup>e</sup> éd.).
- QUINE, W. V. [1977] : « Relativité de l'ontologie », *Relativité de l'ontologie et quelques autres essais*, trad. Largeault, Paris, Aubier.
- SIMONDON, G. [1989] : *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
- SAUSSURE, F. de [1971] : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.





# RHÉTORIQUE DES FIGURES VISUELLES ET ARGUMENTATION PAR IMAGES DANS LE DISCOURS SCIENTIFIQUE

MARIA GIULIA DONDERO

*Il se peut qu'un énoncé littéralement faux soit vrai métaphoriquement.*  
(Goodman, 1992: 28)

## INTRODUCTION

Ce travail s'articule en deux volets: le premier sera consacré à parcourir les avancées de la rhétorique visuelle dans les deux traditions sémiotiques européennes: celle du Groupe  $\mu$  et celle de l'École de Paris. Il s'agira aussi de voir comment les deux traditions ont (ou non) donné une place à l'analyse du discours scientifique. Le second volet sera consacré à l'étude de la rhétorique visuelle dans un ouvrage de vulgarisation scientifique en astrophysique.

Nous nous proposons donc non seulement d'esquisser quelques pistes de réflexion du côté du visuel concernant les différences et les similitudes entre les deux néo-rhétoriques, mais aussi d'apporter une contribution à la question débattue de la puissance argumentative et cognitive de l'image. D'ailleurs, une fois admise l'idée que l'image est articulée comme le langage verbal en plan d'expression et plan du contenu grâce à l'instance médiatrice de l'énonciation, et que cette instance module les effets de personne, espace et temps de l'image elle-même, on peut aussi accepter l'idée que l'image est capable de condenser et déployer un raisonnement, ainsi que de préfigurer des hypothèses scientifiques. À cette fin, nous prendrons comme objet d'étude la mise en scène d'objets scientifiques très particuliers, tels les trous noirs en physique théorique, par le travail d'un astrophysicien qui, en premier, en a étudié l'iconographie: Jean-Pierre Luminet de l'Observatoire de Paris-Meudon. Il s'agit d'un cas très intéressant à notre sens, puisque les trous noirs sont des objets dont l'existence n'est que postulée.

## 1. DEUX APPROCHES SÉMIOTIQUES DE LA RHÉTORIQUE VISUELLE

On peut, nous semble-t-il, envisager la rhétorique visuelle de deux manières: la première conçoit l'image comme susceptible d'être traversée par des traits allotopiques et comme productrice de figures tropiques (c'est plutôt la voie parcourue par le Groupe  $\mu$ ); la deuxième saisit l'image – ou bien la série d'images et de textes verbaux – à l'intérieur d'un flux argumentatif (c'est plutôt la voie d'une sémiotique

de l'énonciation et du discours). Tout en n'étant pas directement liée au modèle de la rhétorique de l'argumentation de Perelman, cette seconde conception de la rhétorique a en commun avec la rhétorique argumentative la taille pertinente de l'analyse: le discours et non la figure isolée. Si la première a travaillé finement sur les sous-unités iconiques et plastiques des images et sur les opérations grammaticales qui en constituent l'architecture rhétorique – centrée sur le rapport norme/écart –, la seconde chercherait plutôt à analyser le rapport translocal entre isotopies et allotopies à l'intérieur d'un tissu textuel à la fois verbal et visuel. Cela ne veut pas dire que la rhétorique de figures ne soit pas intéressée au rapport verbo-visuel, tout au contraire, mais il faut dire que ce rapport a été saisi de manière différente par les deux rhétoriques: dans le premier cas, l'attention a été portée sur la composition sémantique des sous-unités verbo-visuelles composant une figure et sur leurs agencements; dans le second cas, l'attention a été portée sur les stratégies énonciatives des langages syncrétiques, notamment sur les opérations de débrayage et d'embrayage, voire d'assertion et d'assomption<sup>1</sup>. La conception de la rhétorique du discours est liée à la polyénonciation et à la relation entre passages discursifs mis en tension sur le plan des visées énonciatives et des hiérarchisations des voix, englobantes et englobées. Si la rhétorique visuelle des figures a été beaucoup fréquentée par les sémioticiens grâce à l'ouvrage majeur du Groupe  $\mu$  (1992) qui a fait école, et aux travaux de Göran Sonesson (2007, 2010), la rhétorique visuelle de l'argumentation n'a pas eu de véritable institutionnalisation et ses acteurs se sont rarement déclarés rhétoriciens<sup>2</sup>. En fait, comme on vient de le dire, il s'agit d'une rhétorique qui ne descend pas des travaux de Perelman et de ses successeurs, mais d'une autre tradition savante: celle de la théorie sémiotique de l'énonciation d'A.J. Greimas (la rhétorique de l'*elocutio*, on le sait, est la science des mises en œuvre du langage)<sup>3</sup>. La première rhétorique s'est consacrée à étudier les jeux de langage verbo-visuels dans les œuvres d'art et dans les images publicitaires, qui sont en effet les textes qui se prêtent le mieux à la mise

en scène des écarts des normes et à la créativité dans le système langagier visuel. La seconde rhétorique pourrait se définir, quant à elle, comme une rhétorique de l'argumentation centrée sur l'analyse des stratégies énonciatives en grande partie consacrée, elle aussi, au discours publicitaire (Floch, Marrone, Basso Fossali) et au discours artistique (Floch, Fabbri, Beyaert-Geslin, Le Guern), mais également à la communication politique (Beyaert-Geslin, Landowski), aux discours juridique (Jackson) et scientifique – qui sont les domaines où l'argumentation vise spécialement à négocier la distance conflictuelle entre les partenaires de l'action discursive<sup>4</sup>.

On pourrait affirmer que la rhétorique de la science en Europe a été inaugurée par Paolo Fabbri et Bruno Latour dans un article portant sur ce sujet (1977) et avec les travaux de Françoise Bastide (1985, 2001) portant sur les stratégies énonciatives des discours visuel et verbal dans les articles scientifiques et dans les revues de vulgarisation. Cette rhétorique de la science aurait l'ambition d'étudier l'argumentation visuelle et verbale comme un «tout de signification» de deux manières: non seulement par l'étude d'une commensurabilité possible des valeurs au niveau profond du parcours génératif du contenu, mais aussi, au niveau de la surface discursive, par l'étude de la comparabilité des formes pronominales verbales et visuelles (la soi-disant intersubjectivité en discours) et la commensurabilité aspectuelle des parcours visuels et verbaux. En ce qui concerne la comparabilité des formes pronominales verbales et visuelles, il y a une longue tradition qui remonte aux théoriciens de l'image qui ont été les pères de la sémiotique visuelle de l'école greimassienne (Lhote, 1958; Paris, 1969; Marin, 1993; Damisch, 2000; Florenskij, 1995; Schapiro, 2000, etc.), mais aussi à un certain nombre de sémioticiens contemporains (Shaïri et Fontanille, 2001; Fabbri, 2004 et 2009, etc.) qui ont expliqué la relation entre le rapport intersubjectif «je-tu», dans le discours verbal et la représentation du visage de face dans le discours visuel, et le rapport impersonnel engendré par l'utilisation du «il» et du portrait de profil au sein d'une relation semi-symbolique. De

surcroît, Anne Beyaert-Geslin, dans plusieurs articles et dans l'ouvrage récent *L'Image préoccupée* (2009), a avancé des propositions en expliquant la différence visuelle entre la forme du «il» (représentation du visage de face) et la forme visuelle du «on» (représentation de la tête) dans la photographie artistique et de reportage politique.

À propos de cette comparabilité des formes pronominales dans l'image, et dans le champ plus restreint des images scientifiques, Bastide a longuement écrit sur les différentes manières qu'ont les scientifiques de cadrer et recadrer les photographies et de mettre en valeur les traces des données pour légitimer leur argumentation. La focalisation sur certaines données, qui les dispose au centre de la topologie de l'image et de manière la plus éclairée possible, nette – et nettoyée des artefacts –, construit un effet d'impersonnalité et d'objectivation qui correspond aux procédures énonciatives objectivantes de la troisième personne (*on*) utilisées dans le texte verbal qui accompagne ces images. L'effet d'indifférencié visuel, voire les images entourées par des vagues, des contours flous et incertains, est toujours utilisé rhétoriquement pour démasquer le désordre d'une vision subjective (le *je* des autres) – et peu adaptée au discours scientifique – attribuée aux collègues rivaux dont les théories sont remises en question dans l'article. En outre, en ce qui concerne l'aspectualité (inchoativité, durativité, terminativité, ponctualité), la régulation du zoom dans les séries et dans les enchaînements d'images peut construire différents types d'aspectualité perceptive (la régularité durative, la découverte ponctuelle, etc.), selon les traits et les configurations visuelles qu'on souhaite mettre en valeur. Bastide remarque que ces formes de temporalisation visuelle correspondent aux aspectualités des verbes utilisés dans la description des procédures d'investigation.

Étant donné que, comme l'affirme Bastide, c'est le caractère bien délimité du voir qui nous permet d'acquérir le savoir, il s'agira, dans une rhétorique du discours scientifique, de décrire les montages et les démontages des formes et des traits, les actions d'ajouter et d'écarter, d'inclure et d'exclure, bref de sélectionner: trouver les bonnes frontières entre traits

visuels pour faire apparaître les bonnes configurations (voir Allamel-Raffin, 2010). Par exemple, pour Bastide, il y a deux stratégies pour faire apparaître le *différencié* (visuel et cognitif):

- 1) repérer à l'intérieur de l'«indifférencié» de nouvelles limites et des frontières pour faire apparaître un objet différencié initialement trop restreint, en l'enrichissant progressivement tout au long d'un parcours de plus en plus figuratif, peut-être à travers des stratégies d'aspectualisation;
- 2) restreindre un champ trop élargi et renvoyer au champ de l'indifférencié tout ce qu'on n'arrive pas à expliquer, voire faire de l'indifférencié un bruit de fond: peut-être en éliminant les acteurs des transformations ou en montrant qu'ils ne jouent aucun rôle dans le parcours figuratif qui est en train de se construire.

On s'aperçoit très vite que Bastide décrit la valeur du cadrage dans la production d'un objet cognitif à travers des procédures qui nous rappellent les opérations rhétoriques fondamentales, ces dernières étant communes aux deux rhétoriques mentionnées plus haut (l'addition, la suppression, la substitution, la dissociation, la conjonction, etc.).

D'ailleurs, on pourrait affirmer que, d'une certaine façon, non seulement Bastide a décrit la rhétorique *textuelle* (au sens greimassien) des articles scientifiques, elle a aussi esquissé la description d'une rhétorique *du faire* des scientifiques qui, encore aujourd'hui, reste à développer<sup>5</sup>. Elle a traité notamment la question de la focalisation du détail, en remarquant que, en peinture comme dans le phénomène naturel, il n'y a pas d'unités distinctes préalablement données – comme cela arrive avec les mots dans le discours verbal –; il faut plutôt fixer les limites pour isoler le détail dans le *continuum* constitué par «tout ce qui se passe» lors d'une expérience. Dans le cadre d'une expérience, Bastide prend ainsi en compte non seulement une coupure spatiale, mais aussi une coupure temporelle. La fréquence établie pour des observations de transformations est un exemple de coupure arbitraire d'une unité dans le *continuum* du déroulement temporel: le phénomène cognitif est le résultat de coupures et de focalisations

spatiales et temporelles qui doivent ensuite être verbalement et visuellement bricolées. On reviendra plus loin sur une possible rhétorique du faire et du geste.

### 1.1 *La notion de conflit dans les deux rhétoriques*

Pour revenir aux points de divergence et de commensurabilité des deux manières de pratiquer la rhétorique visuelle<sup>6</sup>, on se demandera comment il serait possible aujourd'hui d'étudier le discours scientifique en tirant parti des deux traditions de pensée. On souhaite montrer, comme l'a déjà argumenté Jean-Marie Klinkenberg (2008) en prenant des exemples de comparabilité provenant du discours notamment verbal, qu'il n'est pas nécessaire d'opposer de manière définitive la rhétorique des figures (qui met en jeu un conflit sémantique) et la rhétorique de l'argumentation (dont le conflit repose sur les variations de l'assomption énonciative), car les deux partagent les mêmes objectifs fondamentaux (la renégociation d'une opposition par des techniques médiatrices, le dynamisme de l'encyclopédie, etc.)<sup>7</sup>.

Comme il est couramment admis, le discours scientifique est peut-être l'un des plus conflictuels et donc rhétoriques entre tous. Comme le rappelle Bastide, chaque affirmation est la contre-affirmation d'une théorie soutenue par d'autres scientifiques<sup>8</sup>, et chaque image doit être justifiée par l'ensemble de ses paramètres d'énonciation – qui doivent pouvoir être répétables.

Si les deux rhétoriques sont centrées sur l'identification du conflit (et maintes fois de sa résolution), elles le sont de deux points de vue différents. La rhétorique des figures identifie dans certaines manifestations visuelles un écart par rapport à une norme codifiée par un système catégoriel, mais aussi par une encyclopédie, plus ou moins locale, plus ou moins liée au style de l'auteur, à un certain corpus, à l'intertexte, etc., ou bien simplement à ce que Sonesson appelle « le monde de la vie », tandis que la rhétorique énonciative vise surtout à identifier et expliquer des conflits entre stratégies énonciatives, narratives, thymiques et passionnelles appartenant à des formes de vie différentes. D'ailleurs, ce n'est pas forcément l'écart en soi qui intéresse la

sémiotique d'inspiration greimassienne, parce qu'elle vise à analyser non pas des unités auxquelles sont appliquées les opérations rhétoriques fondamentales, mais plutôt les différentes formes d'*assomption* des oppositions catégorielles sur lesquelles les discours se fondent. Ces formes d'assomptions concernent la prise de position de l'énonciateur et du modèle implicite de l'énonciataire et constituent les valences déterminant les valeurs des arguments et des méréologies discursives. D'une certaine manière, on pourrait dire que la rhétorique des figures joue sur un système d'oppositions fixées avant le déploiement discursif, qui, par conséquent, en déterminent le sens rhétorique; la rhétorique de l'énonciation, en revanche, fait en sorte que ce sont ce qu'on appelle les valences des valeurs localement inscrites qui co-déterminent le système des oppositions, les valences des valeurs étant précisément les différentes manières d'assumer les oppositions valoriales par les différentes voix énonciatives. D'ailleurs, ce sont les modes d'existence qui intègrent et modulent la question de l'assomption énonciative, qui permettent de rendre compte non seulement des multiples couches discursives – qui ne se résolvent pas en unités –, mais aussi de leurs modulations réciproques – qui ne se résolvent pas en simples substitutions. Comme l'a montré Fontanille, l'effet tropique se joue sur la relation entre modes d'existence sémiotiques, ce qui permet de rendre compte précisément de l'épaisseur du discours (la « *profondeur figurale du discours* »):

*La co-présence des contenus concurrents en même temps que leur différence de statut discursif dans la figure seraient assurées par le fait qu'en un même point de la chaîne chacun des deux contenus serait doté d'un mode d'existence propre, de sorte qu'il n'y aurait pas littéralement « alternative » ou « substitution », mais co-présence dans l'épaisseur du discours, dans la profondeur des modes d'existence. (1996: 48)*

Cette conception valorise non pas forcément l'opposition entre la présence et l'absence de traits visuels manifestés, mais les degrés intensifs de la cohésion des figures actoriales qui stratifient les simulacres discursifs:

*Attribuer le « contenu littéral » ou le « degré conçu » au mode virtuel, c'est faire trop de cas du système, et pas assez du*



discours, et ce d'autant plus qu'en matière d'image, le système – en tant que virtualité schématique et indépendante des énonciations particulières – se dérobe sans cesse. Dans le collage de Max Ernst, commenté par le Groupe  $\mu$  dans son *Traité du signe visuel*, et qui place une tête d'oiseau sur un corps humain, la tête humaine (contenu littéral) n'est ni absente ni virtuelle, dans la mesure où elle est elle-même impliquée par l'isotopie figurative dominante du discours visuel. Étant lui-même une création du discours en acte, ce contenu littéral doit appartenir à un mode d'existence qui relève de la praxis énonciative: ce contenu «tête humaine» est convoqué à partir des virtualités du système de représentation figuratif, puis il est actualisé par l'isotopie du discours, et enfin potentialisé pour entrer en tension avec le contenu «tête d'oiseau», qui, lui, est (apparemment) réalisé. [...] Les modes actualisé et potentialisé, notamment dans l'exemple ci-dessus, rendent tout particulièrement compte, respectivement, de l'indirection et de la redirection intentionnelles du degré conçu: indirection, parce que l'actualisation de «tête humaine» n'est qu'une feinte: elle n'arrivera pas à la réalisation; redirection, parce qu'elle dévie vers la potentialisation. (Ibid.: 48-49)

Cette conception permet de penser la catégorie absence/présence comme «relative, perceptive et modale; elle organise le champ de présence "imaginaire" d'une instance de discours, coextensif de l'univers sémiotique d'une énonciation» (ibid.: 50; nous soulignons).

## 1.2 Vers une rhétorique du geste et des tons discursifs

Afin de déployer les questions concernant le champ de l'énonciation et des degrés de présence perceptive de la sémiotique post-greimassienne, tout en essayant de développer les enseignements du *Traité du signe visuel* du Groupe  $\mu$ , il serait envisageable d'étudier les images à partir des outils offerts par l'analyse aspectuelle et du *tempo*: qu'il s'agisse d'écart ou de «torsion» (Ricœur), il faudrait préciser à quel moment de l'exploration visuelle cet écart advient (avec une cadence inchoative ou bien terminative, etc.) et sur quel mode (parvenir, survenir, etc.). D'ailleurs, l'image fixe telle que le tableau, d'un point de vue génératif, n'a rien à voir avec l'appréhension simultanée<sup>9</sup>: si le Groupe  $\mu$  a souvent été tenté

d'affirmer, selon la tradition esthétique ancienne, que l'image appartient aux arts de l'espace et de la simultanéité, il a aussi offert un certain nombre de suggestions pour démentir cette affirmation, en théorisant précisément la relation entre le support de l'écriture picturale, la (ou les) matière(s) concernée(s) dans la relation entre support et apport, et surtout la manière de traiter cette relation entre support et apport. Cette théorisation, et notamment la notion de texture, a permis aux membres du groupe de rendre pertinent, pour l'analyse, l'inscription des traces de la production de l'image, dont l'image elle-même témoigne (énonciation énoncée), à partir de la répétition fictive, lors de la contemplation, des gestes productifs (énonciation en acte) qui sont au cœur des effets texturaux<sup>10</sup>. Tout cela a permis d'envisager l'image comme un support perceptif et sémantique de deux parcours de sens: celui du producteur, et celui de l'observateur qui refait, même fictionnellement, le parcours du producteur en déployant l'espace perceptivement élastique de l'image fixe (voir Dondero, 2009b).

Une autre tentative d'aller au-delà d'une sémiotique de l'image, cette dernière entendue comme objectivation textuelle, selon les mots de la sémiotique greimassienne pour rendre compte d'une rhétorique du geste productif, est faite dans le *Traité du signe visuel* à travers la notion de stylisation, à savoir la modification homogénéisante des propriétés globales des entités pour y «introduire des éléments provenant du producteur d'image, et qui ne sont rien de moins qu'un modèle d'univers» (1992: 307; nous soulignons). Cette stylisation est ce que la sémiotique greimassienne pourrait appeler la conduite énonciative globale d'un discours constituant une forme de vie (qui coïncide avec ce que le Groupe  $\mu$  appelle ici modèle d'univers). Cette forme de vie se caractérise comme une convergence valoriale de traits expressifs et sémantiques repérables à différents niveaux de pertinence de l'analyse sémiotique: texte, objet, scène pratique, stratégie (voir à ce sujet Fontanille, 2008a). Pourtant, le travail sur les stratégies énonciatives ne s'est jamais constitué en une étude systématique de rhétorique: comme le remarque aussi le Groupe  $\mu$  dans le cas de la

sémiotique visuelle d'inspiration greimassienne, il s'agit le plus souvent d'analyses d'un système visuel *ad hoc*<sup>11</sup>, système qui n'est pas généralisable. D'ailleurs, la force de la sémiotique énonciative réside justement dans sa procédure *caractérisante* (dans le sens de Rastier), qui permet de retracer finement les parcours de sens thésaurisés et supportés par les configurations textualisées<sup>12</sup>. Si elle possède des instruments très efficaces pour l'analyse suprasegmentale de textes visuels, ces mêmes instruments ne permettent pas de concevoir un modèle rhétorique d'inspiration grammaticale, constitué par des unités disjointes, dont la composition serait réglée et généralisable<sup>13</sup>.

Pour revenir à la question de la stylisation et du geste, il faut remarquer qu'une rhétorique du geste pictural (mais aussi sculptural et peut-être photographique) est encore à venir. D'ailleurs, à ce sujet, le Groupe  $\mu$  a donné des suggestions importantes : pensons aux différents types de transformation qui ont mis en valeur les stratégies de filtrage, de discrétisation, etc., et qui permettent par exemple d'esquisser une typologie des textures possibles du *trait* (en tant que résultat d'un acte de traçage), en faisant de ce dernier une zone de différenciation d'épaisseur plastique et non une simple différenciation ponctuelle (*ligne*). La prise en compte de la genèse du trait permet, par conséquent, de rendre pertinents les rythmes de la main et des instruments du peintre et les résistances des matériaux du support inscrit. Par ce biais, une rhétorique du geste pourrait être envisageable, en dépassant le niveau atomique des unités et prenant comme taille d'analyse les éléments suprasegmentaux, tels les rythmes, leurs régularités, leurs aspectualités d'appréhension.

Si la rhétorique des figures est bien une rhétorique des unités<sup>14</sup> – l'invariant étant le maintien d'une partie commune entre les deux degrés, conçu et perçu –, d'ailleurs difficiles à identifier dans un certain nombre de tableaux abstraits par exemple, et si l'autre rhétorique concerne les stratégies d'assomption, elles pourraient converger toutes deux vers une rhétorique des prépositions (voir Bordron, ici même), des pronoms et des adverbess visuels, ce qui leur permettrait de constituer non seulement une rhétorique du geste énonciatif (avec des fonctions

grammaticales), mais aussi une rhétorique des tons. En fait, ce que les deux rhétoriques du visuel ont laissé en suspens est le fait que les images peuvent assumer un ton plaisant, solennel, sarcastique, etc. Comment pouvoir expliquer que certaines images fonctionnant rhétoriquement de la même manière, selon les opérations énumérées par le Groupe  $\mu$ , ne partagent pourtant pas les mêmes tons ? Le travail sur les tons devrait forcément partir d'une étude sur l'énonciation, et sur les relations entre assertion et assomption : l'image a la capacité de se manifester à travers le plan énonciatif de l'assomption, elle peut assumer de manière contrastive ce qu'elle affirme sur le plan dénotatif, elle peut se déclarer elle-même comme véritable, erronée, fausse, infidèle ; elle se manifeste enfin comme une confession épistémique à côté de ce qu'elle affirme/représente. Mais on ne peut pas se contenter de cela. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali, qui a travaillé sur les figures tropiques et les tons dans les films de David Lynch,

*[...] la sémantique des tons profile en somme une rhétorique au carré, ou de second ordre, où les différentes isotopies sur le plan de l'énonciation non seulement coexistent et être concurrentielles, mais il arrive aussi qu'elles échangent à l'improviste de rôle hiérarchique (une allotopie peut devenir dominante sur les isotopies de fond).*

(2006 : 210 ; nous traduisons)

Certes, on ne peut pas réduire la sémantique des tons à la question de l'intensité des assomptions concurrentielles des valeurs énoncées par des instances de l'énonciation<sup>15</sup>. Comme l'affirme encore Basso Fossali, une taxonomie des tons peut trouver différents ancrages discursifs : il y a des tons qui relèvent de la teneur du discours (colloquiale, institutionnelle, etc.), de la manière d'appeler l'énonciataire en cause (ton menaçant, provocateur), de la manière de s'exprimer (ton exalté, humble, etc.), de la manière de décrire le monde ambiant et l'expérience (ton ampoulé, sec, etc.), de profiter du canal pour activer le spectateur (ton sonore, etc.), d'arranger la prosodie (ton traînant, etc.). L'analyse du ton permettrait de raffiner et de stratifier la complexité énonciative, car elle a comme enjeu de rendre compte de la congruence plus ou moins réussie de toutes ses facettes<sup>16</sup>. La sémantique

des tons couple la dramatisation de la distribution des valeurs avec celle des valences, à savoir la manière dont les valeurs, non seulement de l'énoncé mais aussi de l'énonciation elle-même, sont rhétoriquement aménagées.

## 2. LA RHÉTORIQUE DES TROUS NOIRS ENTRE SCIENCE ET ART

Si on reprend la définition que donne aujourd'hui Jean-Marie Klinkenberg de la rhétorique en tant que « négociation de la distance sémiotique entre partenaires » (2008 : 39), on pourrait affirmer que, dans le discours scientifique, c'est la vulgarisation savante qui est le genre discursif le plus intéressant à étudier de ce point de vue. La vulgarisation est le genre rhétorique par excellence, car elle doit savoir construire une plasticité cognitive, voire une ergonomie cognitive des objets de la recherche pour en faire des objets déformables, manipulables et transposables dans des représentations le plus possible concevables dans le monde de la vie quotidienne. Les ouvrages de vulgarisation savante sont les lieux des arrangements cognitifs par excellence : ils sont lus par des collègues de la même discipline qui ne sont pas des spécialistes de la matière spécifique traitée. Ces ouvrages doivent cependant pouvoir être lus aussi par des collègues d'autres disciplines limitrophes. On voudrait aborder cette manipulabilité des objets scientifiques selon les différents genres discursifs, en prenant en considération deux publications portant sur les trous noirs, qui nous offrent un exemple très intéressant d'ergonomie cognitive et d'arrangement rhétorique.

Comme il est couramment admis, il est impossible de filmer ou de photographier les trous noirs : ils sont décrits comme une sorte de gouffre qui attire la lumière (un rayon lumineux, par exemple, y est complètement absorbé et tout ce qui approche un trou noir y disparaît). Les trous noirs sont donc non seulement théorisés comme des manifestations invisibles, mais leur existence n'est que supposée à partir d'autres phénomènes auxquels il faut trouver une source ou une explication. On les appelle justement « a theoretical object », soit un objet théorique dont la configuration dépend de la théorie

de la relativité générale et d'autres hypothèses que les équations rendent opérationnelles.

Jean-Pierre Luminet a produit et publié en 1979 une photographie calculée des trous noirs en en proposant ainsi une première iconographie (*image 1*).



Image 1

« Apparence lointaine d'un trou noir sphérique entouré d'un disque d'accrétion ». Photographie virtuelle d'un trou noir, calculée en 1978 sur ordinateur (reprise dans Luminet, 2006 : 284). Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

Cette iconographie a été calculée à partir d'équations (*image 2*) comme on le voit dans l'article de recherche ayant pour titre « Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk ».

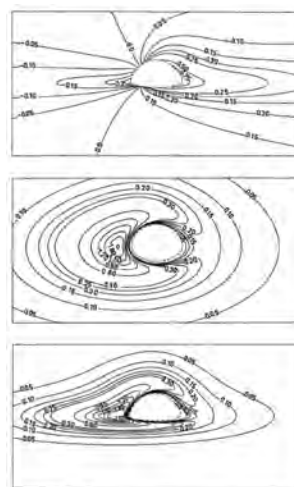


Image 2

« Courbes du disque d'accrétion selon différents points d'observation » (Luminet, 1979 : 234). Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

Dans l'article en question, l'iconographie finale (*image 1*) des trous noirs (au pluriel) est justifiée et se construit pas à pas à travers des calculs mathématiques<sup>17</sup>. Au contraire, dans les ouvrages de vulgarisation, les images des trous noirs sont censées représenter la vision *fictive* qu'un observateur

tombant dans un trou noir pourrait avoir. En fait, dans les trois chapitres de l'ouvrage de vulgarisation de Jean-Pierre Luminet, *Le Destin de l'univers. Trous noirs et énergie sombre* (2006), on est face à un tout autre parcours d'argumentation et d'explication de l'iconographie et du fonctionnement des trous noirs que dans les articles de recherche. La différence la plus macroscopique entre les deux textes concerne évidemment le fait que les équations ont totalement disparu de cet ouvrage : l'ensemble des images et schémas rencontrés dans ces trois chapitres sont des visualisations qui ont perdu toute référence stricte à des procédés mathématiques d'instanciation et ne sont pas des images reproductibles à travers des paramètres expérimentaux connus. Il devient d'autant plus intéressant d'étudier comment et pourquoi des scientifiques comme Luminet utilisent des images artistiques qui se présentent comme des insertions allotopiques au sein de l'isotopie scientifique. Comme on le sait, les images artistiques ne sont jamais censées donner des explications sur leur acte productif, et elles sont des images uniques et originales, voire non reproductibles : tout cela va à l'encontre de la fabrication et de l'utilisation scientifique des images ainsi que de leur « crédibilité ». Pourquoi donc les utiliser pour renforcer l'argumentation scientifique<sup>18</sup> ? Comment une image ou une série d'images qui proviennent d'une tradition culturelle et d'un domaine social comme l'art, et qui se présentent comme statutairement allotopiques<sup>19</sup> dans le cadre d'un discours scientifique, peuvent jouer un rôle dans la communication de la science, mais aussi dans la formulation de la pensée scientifique elle-même<sup>20</sup> ? Comment l'image artistique peut-elle concourir au développement de la créativité scientifique ?

Les images artistiques insérées dans l'argumentation scientifique sur lesquelles on voudrait attirer l'attention sont au nombre de deux. La première s'inspire du système de représentation de l'artiste hollandais Maurits Escher et est retravaillée par Luminet (*image 3*) qui, de l'artiste, reprend l'espace construit sur des non-congruences topologiques effrayantes et sur des architectures illogiques et non praticables pour bien montrer que le trou noir est un espace dévorant et duquel rien ne pourrait ressortir.



Image 3

Jean-Pierre Luminet, *Le Trou noir*, lithographie et dessin, 66 x 91cm, 1992.  
Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

D'ailleurs, Escher est l'artiste qui, plus que tout autre, a su décrire l'ouverture vers le vide, la montée qui se transforme en une chute aspirée ; en un mot, il est l'artiste du vertige, ce qui convient bien à la mise en scène des trous noirs.

L'autre image, un dessin de A. Rackham extraite d'un conte de l'écrivain E.A. Poe contenu dans *Tales of Mystery and Imagination* (*image 4*), représente un vortex.

Dans l'image d'après Escher (*image 3*), nous sommes placés dans la position de spectateurs voyant un gouffre s'ouvrir à leurs pieds. Dans l'image de



Image 4

Illustration de A. Rackham (parue dans E. A. Poe, 1935).



Rackham (*image 4*), nous sommes déjà plongés dans un stade ultérieur de la chute : la perspective est inclusive ; nous, les spectateurs, sommes déjà entraînés par le remous et perdons le sens du bas et du haut. Ici le tourbillon est irrésistible.

Nous voyons que, progressant d'une image artistique à l'autre, ainsi qu'en progressant d'une citation littéraire à l'autre<sup>21</sup>, la description de la chute se précise de plus en plus, ainsi que les effets sur notre perception. Les deux images racontent la même histoire – il s'agit dans les deux cas d'une histoire visuelle extrême exprimant la peur de l'abyme sans fond –, mais elles la racontent à travers deux formes aspectuelles différentes (la première inchoative, la deuxième ponctuelle) et des *tempo*s différents (la première sur le mode du parvenir, l'autre sur le mode du survenir).

C'est l'image d'après Escher qui paraît la plus intéressante d'un point de vue rhétorique, et c'est pour cette raison que nous voudrions nous y arrêter brièvement.

Les figures des dés mettent en scène la tentative scientifique de brider le hasard en le rapportant à des résultats contrôlables (les six faces du cube). Ils représentent des instruments de calcul de ce qui se passe et qui n'est pas entièrement maîtrisable. Emportés par la force attractive du trou noir, les dés tombent dans une fissure tectonique et ils montrent ainsi le point-limite de la calculabilité scientifique : à l'intérieur de ce gouffre, il manquera un plan d'appui et ils ne pourront plus, probablement, se stabiliser en une position qui manifeste un résultat. Ces dés sont donc une métonymie de tous les éléments prothétiques de l'être humain qui visent à brider l'indétermination. Le trou noir est au contraire un mouvement chaotique qui ne permet même pas une position d'observation statistique de ses turbulences. Aucune maîtrise de cet espace n'est possible : toute position des dés ou de l'observateur est provisoire, fuyante. Les faces des dés deviennent de plus en plus indiscernables plus on descend dans le puits. Leur pluralisation met encore plus en valeur leur fonctionnement en tant que matériaux pour construire et édifier des architectures théoriques possibles : leur chute est la débâcle de toute construction.

## 2.1 L'exemplification figurale

On pourrait affirmer, en suivant la *doxa*, qu'à l'origine de toute hypothèse scientifique, dans le cas des objets théoriques, il y a le monde mathématique des équations, et qu'ensuite il y a la vulgarisation, faite de citations littéraires<sup>22</sup> et d'images artistiques. Mais on s'aperçoit, en lisant l'ouvrage de Luminet, que ces dernières ne visent pas à *simplifier* les prises de position théorique : elles visent au contraire à *exemplifier* des conflits de force grâce à une transposition figurative et plastique qui permet de rendre perceptibles ce que les théories physico-mathématiques rendent pertinentes dans le cas des trous noirs : les tensions entre perte d'orientation et recherche de repères, entre englobissement et stabilisation proprioceptive. Les images rendent analogiquement saisissables des perceptions possibles. Possibles au sens où nous ne les avons jamais éprouvées dans leur manifestation ultime – et d'ailleurs les trous noirs ne sont que des hypothèses d'objets possibles –, mais qui font pourtant part de nos sentiments les plus intimes. Il s'agit de modèles culturels qui, tout en ne décidant pas de l'iconographie scientifique (elle a été calculée comme on le voit dans les *images 1* et *2*), permettent d'envisager d'abord la *concevabilité* de la théorie qui produit les hypothèses à vérifier et *seulement ensuite* la cascade d'équations qui, de leur côté, produiront l'iconographie calculée.

Les iconographies, celles obtenues par calcul et celles du discours artistique, ont une histoire génétique différente, mais elles se rejoignent lorsque l'iconographie de base des trous noirs (*image 1*), calculée à travers des équations, se transforme en un dispositif formé de plusieurs images fonctionnant comme la visualisation d'une simulation de voyage dans un trou noir (*image 5*).

Ces vortex, dont on contrôle les paramètres et qui peuvent donc se définir comme des images de laboratoire, s'apparentent de près aux iconographies des tourbillons offertes par les images artistiques. Cela advient lorsque le scientifique a besoin, à partir des images calculées, de *simuler* quel pourrait être l'effet de l'englobissement progressif pour le corps humain, qui reste toujours l'échelle fondamentale de toute recherche scientifique.



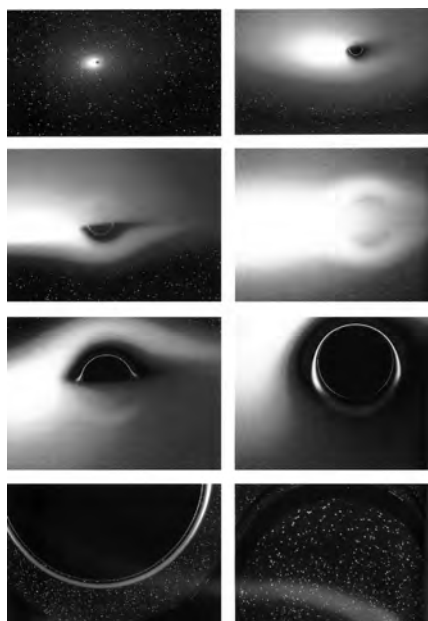


Image 5

« Le plongeon d'un astronaute intrépide dans un trou noir » (Luminet, 2006 : 288). Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

D'une certaine manière, on pourrait dire que ces dernières images proposent une iconographie qui résout l'écart statutaire entre le domaine de l'art et le domaine de la science. Il nous semble en fait que l'iconographie artistique vient en aide au parcours strictement scientifique du premier article de Luminet en 1979, parce qu'elle permet de contribuer à l'*exemplification figurale* du fonctionnement des trous noirs. La notion d'exemplification figurale se fonde sur l'exemplification métaphorique de Nelson Goodman (1992) qui a essayé de substituer la centralité de la notion de dénotation, en tant que renvoi du langage à un monde de référence, par le concept d'exemplification. Comme l'affirme Basso Fossali (2008), le concept d'exemplification nous permet d'envisager le *médium* linguistique (au sens large, sémiotique) comme un passage essentiel pour constituer des échantillons d'un monde auquel on ne peut attribuer une signification qu'en le constituant. C'est le cas de nos images artistiques, qui permettent de concevoir/constituer un monde auquel la connaissance expérimentale n'a pas d'accès. Les images artistiques doivent donc être conçues comme des objets culturels fonctionnant comme des échantillons de monde qui exemplifient des propriétés

d'un objet (la vitesse de rotation, l'effet de tourbillon, la non-possibilité de retour, etc.). Bien sûr, l'image artistique ne possède pas les mêmes possibilités de généralisation et de génération des équations qui permettent, elles, de calculer la vitesse de rotation, etc., ni le partage du même domaine de valeurs ; de plus, ces équations rendent opaque la projection des propriétés exemplifiées dans l'ensemble théorique qu'elles devraient contribuer à constituer. Mais cette opacité se révèle comme justifiable à partir d'un point de vue rhétorique : la nature hétérogène de l'exemplification figurale est constitutive et sa vocation est celle de se projeter vers un scénario « autre », en gardant en mémoire son potentiel sémantique. D'ailleurs, tout scénario de valeurs, associé à un domaine social (scientifique, artistique, religieux, etc.), ne se suffit pas à lui-même et l'exemplification figurale est censée remplir les manques de bases et de fondements de chaque domaine. L'opacité et la charge allotopique des iconographies artistiques nous demandent d'activer une tension entre scénarios différents : c'est comme si un point de vue anamorphique permettait de déplacer la non-congruence du paysage figuratif des images artistiques dans un autre paysage (celui de l'image calculée) qui l'englobe et l'intègre pour rejoindre une nouvelle intelligibilité, un espace tiers qui n'est pas intratextuel, mais bien intertextuel.

L'image artistique offre à la science des trous noirs une « expérientialité » virtuelle : elle devient le support d'une expérience, d'une réversion expérimentale. Si normalement, pour détecter des phénomènes épars qui pourraient concourir à l'identification d'un phénomène comparable aux hypothèses du trou noir, on utilise les prothèses et les instruments les plus éloignés et abstraits du corps humain (l'astronomie gamma en l'occurrence), l'image artistique peut assurer, à travers une anaphore fulgurante, un retour à l'incarnation. C'est pour cela que l'image artistique, en étant « perspectivée », devient domestique et ré-embryable à travers les coordonnées déictiques qu'elle offre. L'image artistique incarne la perception-action de parvenir enfin à se rapprocher du trou noir qui se charge ainsi de valeur relationnelle : sa valeur devient celle de pouvoir le rejoindre.

### 3. POUR CONCLURE :

#### *l'origine artistique de la réflexion scientifique*

Dans l'article de recherche que Luminet avait rédigé en 1979, l'attention portée sur la relation entre équations et visualisations se concentrait sur la recherche des liens et des justifications entre les étapes du processus de référentialisation. Dans ce cas, la référence en question était construite par la théorie de la relativité générale, partagée par tous les collègues qui étaient censés lire l'article, et il ne fallait pas la justifier en tant que source de l'article sur les trous noirs. Dans l'ouvrage de 2006, au contraire, la communauté des possibles lecteurs s'élargit, et c'est pour cela que Luminet tend à construire une véritable archéologie de l'être concevable même du trou noir : toutes les références à la littérature et à l'histoire de la culture se justifient à travers cette nécessité de remonter à l'origine de la référentialisation, une origine partageable. On s'aperçoit ainsi que, dans la vulgarisation, il s'agit non plus de rendre explicites les connexions et les liens entre les étapes du parcours de référentialisation, mais bien au contraire de justifier en amont l'origine d'une hypothèse et d'en trouver les traces dans notre univers culturel.

Paradoxalement, l'image artistique permet au lecteur de l'ouvrage scientifique de faire un *pas en arrière* sur les fondements de ces recherches : si, dans l'article de recherche, les fondements de la référentialisation ne concernent que la théorie de la relativité générale et les équations qui en découlent, dans l'ouvrage de vulgarisation, les fondements de la référentialisation vont plus loin et concernent des configurations sémiotiques fondées sur des formes de vie fondamentales de la culture occidentale. Ces images artistiques, allotopiques par rapport à la procédure strictement scientifique, mettent en évidence le fait que Luminet réfléchit sur l'origine culturelle de l'image fabriquée à la fin des années 1970 et sur les savoirs stratifiés dans la compétence du lecteur en tant que source de sa théorisation.

### NOTES

1. Selon l'acception de Fontanille (1999), l'assertion est l'acte d'énonciation par lequel le contenu d'un énoncé est identifié comme étant dans le champ de présence du discours, l'assomption au contraire est autoréférentielle : à travers le niveau de l'assomption, l'image fait connaître sa position par rapport à ce qui advient dans son champ. Outre l'assertion (graduation des modes d'existence des valeurs) et l'assomption (intensité d'embranchement), Fontanille envisage encore une troisième composante, la déclinaison figurative qui concerne l'extension en termes d'élasticité discursive. Bien sûr la figure, en tant qu'allotopique, concerne la relation entre un paysage énoncé et le mouvement énonciatif qui le rend non homogène, mais la rhétorique visuelle du Groupe  $\mu$  n'a jamais pensé cette relation en termes de modulation d'embranchement plus ou moins fort des valeurs en opposition.

2. Une exception importante est Denis Bertrand. En ligne : <http://denisbertrand.unblog.fr/textes-en-ligne/semiotique-et-rhetorique> (page consultée le 3 février 2010).

3. Comme l'affirme Fontanille dans un article récent, cette approche « vise à intégrer la rhétorique dans une théorie des discours, comme une composante spécifique, certes, mais soumise aux mêmes règles que les autres composantes discursives » ; et ensuite : « [c]es catégories [discursives, sur lesquelles opèrent les figures et les tropes] pourraient, à peu de frais semble-t-il, être généralisées, et considérées comme les catégories de la *praxis énonciative* elle-même » (2008b : 18). Et encore : « au lieu de traiter la rhétorique comme un répertoire, un système ou une macro-structure de règles et de normes de la production des tropes et figures, on la considérera comme une des dimensions du processus énonciatif » (*ibid.* : 19).

4. Sur la figure comme argumentation, voir Klinkenberg (2000, 2008).

5. À ce propos, Jean-François Bordron a écrit dans un article consacré à W. James et au pragmatisme qu'on pourrait trouver les mêmes principes rhétoriques de compositions entre les parties et le tout ou selon les parties entre elles (dissociations, mélanges, inclusions, etc.) dans le discours et dans la composition interne du flux perceptif. Sur cette notion de rhétorique de l'expérience, voir son article « Le pragmatisme et l'innovation esthétique. Réflexions sur la nature du changement » (à paraître) et sur la rhétorique comme gestuelle, voir Bordron (ici même). Sur la construction des mondes et de la connaissance en général, voir Goodman (1992) : le philosophe explique comment la construction des mondes (dans les domaines de l'art, de la science, de la perception, du langage ordinaire) passe par des actions telles que la composition et la décomposition, la pondération (accentuation), l'agencement, la suppression et la supplémentation, la déformation, etc.

6. Des études importantes ont été faites dans ce sens, mais surtout à partir de la rhétorique verbale (Klinkenberg, 1990).

7. Fontanille propose lui aussi une manière de lier les deux approches en question, celle des figures et celle de la *praxis énonciative* (les catégories discursives telles que l'intensité, la quantité, le conflit et l'assomption n'étant pas des catégories spécifiques du fonctionnement rhétorique, mais de la *praxis énonciative* en général) : « on doit pouvoir retrouver, dans la définition même des figures de rhétorique, des catégories discursives comme le "conflit", l'"intensité" et l'"étendue". Il nous faut en somme retrouver, dans le "répertoire" et le "système" rhétorique des figures et des tropes, le modèle *catégoriel* et *syntagmatique* de leurs effets en discours » (2008b : 20).

8. Pour l'auteure, le scientifique est un opérateur textuel et intertextuel qui utilise des critères de composition et de décomposition de la réalité physique et discursive. Elle analyse comment le style scientifique est construit afin de prévoir des critiques, de répondre, en avance, implicitement aux objections possibles, etc. À ce propos, Bastide remarque que tout texte scientifique construit des *controverses internes*

*implicites* : tout texte est un contre-texte, toute position, une opposition, toute preuve, une contre-preuve, toute affirmation théorique, la négation d'une autre théorie précédente. Le texte scientifique condense en soi des programmes et des anti-programmes (qui peuvent être des matériaux, d'autres durées d'expérimentations, etc.) qui réfléchissent une situation conflictuelle externe au discours (controverses scientifiques).

9. D'autant moins que la photographie, malheureusement, a souvent été étudiée comme une image instantanée par rapport aux effets de sens (générité), alors qu'elle est instantanée seulement par rapport à la production (genèse). Pour une réflexion à cet égard, voir Floch (1986) et Dondero (2009a).

10. Voir Groupe  $\mu$  (1992), Beyaert-Geslin (2004; 2008), Le Guern (2004; 2008). De plus, sur le rapport entre énonciation énoncée, énonciation en acte et *praxis* énonciative, voir Beyaert-Geslin, Dondero et Fontanille (2009).

11. Le Groupe  $\mu$  a essayé de dépasser cette difficulté en théorisant, dans le cadre de la rhétorique visuelle, un degré zéro local et un degré zéro général; ce dernier lui permet d'intégrer une typologie de configurations de traits plastiques existants au-delà des énoncés, dans lesquels ces configurations se manifestent, et de formuler un système grammatical justement externe aux énoncés, ce que la sémiotique greimassienne n'a jamais voulu faire.

12. L'objectif de l'analyse greimassienne est en fait d'atteindre une description des parcours sémantiques (et perceptifs) activés par les textes singuliers, autrement dit de construire une *validité des descriptions négociable au niveau intersubjectif* pour objectiver « une trajectoire, définie *a minima*, des processus de sémantisation *activables* par le récepteur » (Basso Fossali, 2003 : 24-25; nous traduisons et soulignons) et rendre opératoire « un cadre descriptif négociable comme arrière-fond intersubjectif tendu à la *commensurabilité* de nos diverses interprétations » (*ibid.*).

13. Si, dans la sémiotique greimassienne, ce qui est *ad hoc* est le système des traits à analyser, qui ne s'appuie pas sur un système grammatical externe à l'énoncé (ce qui, pour la sémiotique du Groupe  $\mu$ , correspond au type plastique), la sémiotique du Groupe  $\mu$ , par contre, sélectionne de manière *ad hoc* les exemples sur lesquels elle généralise le fonctionnement, par exemple, de la rhétorique de la forme (voir l'exemple heureux de Vasarely). Si ces exemples ne développent pas un pouvoir herméneutique aussi fort que ceux de la rhétorique de l'énonciation – ils servent notamment à expliquer des fonctionnements généraux –, la logique de cette architecture de cas de figure a le mérite de construire une cartographie des fonctionnements non seulement existants, mais aussi possibles.

14. « Parler de partie commune suppose que l'élément figuré puisse être décomposé en unités d'ordre inférieur. C'est cette possibilité d'articulation qui permet d'identifier l'invariant, grâce à une évaluation des compatibilités entre la base et l'élément figuré » (Groupe  $\mu$ , 1992 : 264).

15. D'après Basso Fossali, le ton peut « allier un caractère global avec un local : en effet, il peut être entendu à la fois comme une détermination du global sur le local (le ton détermine des choix paradigmatiques et des connexions syntagmatiques, par exemple en termes de lexique et de prosodie) et comme une inflexion locale qui, de manière presque sibylline, permet de ré-interpréter le faire énonciatif (et avec lui sa compétence modale et ses programmes narratifs) » (2006 : 210; nous traduisons).

16. À ce propos, Basso Fossali (2006) distingue le ton du style, qui lui aussi relève de la présence de l'énonciateur par rapport à son discours. Le style concerne de près une classe d'invariants transtextuels et intrapoétiques, les tons en sont justement des variables, des endroits textuels où le style « fait des caprices ».

17. Pour une explication plus détaillée du fonctionnement des équations par rapport à la visualisation, voir Dondero (2010, à paraître).

18. Il faut pourtant préciser qu'il s'agit de types de démonstration et d'utilisation d'images qui changent en concomitance avec les genres discursifs pris en considération : normalement, on ne trouve pas d'images artistiques dans les articles de recherche; chez les astrophysiciens, on en trouve dans des ouvrages à ambition généraliste ou dans les ouvrages de vulgarisation savante.

19. L'allotopie est la distance sémantique prise par rapport à une valeur attendue. Si l'isotopie concerne la présence de mêmes valeurs catégorielles, à l'intérieur d'un texte, qui en fondent la cohérence, l'allotopie concerne la présence concessive de valeurs figuratives qui apparaissent comme non congruentes par rapport au fond sur lequel elles surviennent. Dans ce cas-ci, il ne s'agit pas d'une allotopie discursive, mais d'une allotopie statuaire : l'image artistique, dont la procédure de production est autographique et sacralisée, est utilisée dans le cadre du discours scientifique qui prescrit, quant à lui, à l'image un fort contrôle des paramètres de fabrication et une complète reproductibilité par d'autres scientifiques.

20. Voir à ce sujet l'ouvrage majeur de Pierantoni (2003) et le prochain numéro de la revue *Semiotica*, « L'image entre art et science : une sémiotique de l'attraction », dirigé par A. Beyaert-Geslin et M. G. Dondero.

21. Toute la théorisation de Luminet dans cet ouvrage est accompagnée, et même, on pourrait dire, se fonde sur des citations provenant des plus célèbres poètes et romanciers de tous les temps. Dante : « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance » (Luminet, 2006 : 260); E. A. Poe : « Je fus possédé de la plus ardente curiosité relativement au tourbillon lui-même. Je sentis positivement le désir d'explorer ses profondeurs, même au prix du sacrifice que j'allais faire; mon principal chagrin était de penser que je ne pourrais jamais raconter à mes camarades les mystères que j'allais connaître » (*ibid.* : 264); « Mais il me reste peu de temps pour rêver à ma destinée ! Les cercles se rétrécissent rapidement – nous plongeons follement dans l'étreinte du tourbillon – et, à travers le mugissement, le beuglement et le détonement de l'Océan et de la tempête, le navire tremble – oh ! Dieu ! – il se dérobe, il sombre ! » (*ibid.* : 268); Rimbaud : « La plaque du foyer noir, de réels soleils de grèves : ah ! puits de magies » (*ibid.* : 277).

22. Le texte d'explication d'un fonctionnement d'un trou noir est accompagné par des légendes, des exergues, des encadrés, comme dans le cas du poème d'E. A. Poe. Ce qui est plus étonnant, c'est que tout au long de la description du voyage fictif près du centre du tourbillon du trou noir, à savoir tout au long du texte principal de l'explication, Luminet cite des extraits des contes de E. A. Poe (1935). En fait, Luminet attaque la description en affirmant : « Alors, à 20 km/h, les cercles des navigations plongent tellement dans la gueule du tourbillon que, comme l'écrit E. A. Poe "si un navire entre dans la région de son attraction, il est inévitablement absorbé et entraîné au fond et, là, déchiré en morceaux" » (2006 : 270). On voit bien que la fiction littéraire peut offrir ses mots au récit scientifique.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLAMEL-RAFFIN, C. [2010] : « Un exemple d'étude comparée des procédures interprétatives à l'œuvre dans les sciences de la nature et dans l'analyse des œuvres d'art », à paraître dans *Semiotica*.  
 BASSO FOSSALI, P. [2003] : *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Turin, Lindau;  
 — [2006] : *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pise, ETS;  
 — [2008] : *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milan, Franco Angeli.

- BASTIDE, F. [1985]: « Iconographie des textes scientifiques: principes d'analyse », *Culture technique*, n°14, 132-151 ;
- [2001]: *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, Rome, Meltemi.
- BERTRAND, D. [2003]: « L'extraction du sens: instances énonciatives et figuration de l'indicible », *Versants*, n°44-45, numéro spécial (« L'interprétation littéraire aujourd'hui »), 317-329 ;
- [2007]: « L'expression rhétorique des matières », dans D. Bertrand, M. Costantini, S. Dambrine et J. Alonso (dir.), *La Transversalité du sens*, Saint-Denis, PUV ;
- [2008]: « Entre catachrèse et métaphore: la figuration du discours », dans U. Bähler (dir.), *Sémiotique de la métaphore*, Neuchâtel, La Baconnière ;
- [2009]: « La provocation figurative de la métamorphose », dans M. Colas-Blaise et A. Beyaert-Geslin (dir.), *Le Sens de la métamorphose*, Limoges, Pulim.
- BEYAERT-GESLIN, A. [2004]: « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée*, vol. 31 n° 3, 81-90 ;
- [2008]: « De la texture à la matière », *Protée*, vol. 36 n° 2, 101-110 ;
- [2009]: *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès Lavoisier.
- BEYAERT-GESLIN, A., M. G. DONDERO et J. FONTANILLE (dir.) [2009]: « Arts du faire: production et expertise », *Nouveaux Actes Sémiotiques*. En ligne: <http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3050> (page consultée le 3 février 2010).
- DAMISCH, H. [2000]: « La peinture prise au mot », préface dans M. Schapiro, 5-28.
- DONDERO, M. G. [2009a]: *Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Hermès Lavoisier ;
- [2009b]: « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. À partir du Groupe  $\mu$  », *Nouveaux Actes Sémiotiques*. En ligne: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3286#bodyftn1> (page consultée le 3 février 2010) ;
- [2010]: « L'autorialité de l'image scientifique et l'image artistique comme prophétie scientifique », à paraître dans *Semiotica*.
- FABBRI, P. [2004]: « Étude de l'aquarelle *En forme de sphinx* de Paul Klee », dans A. Hénault et A. Beyaert (dir.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 189-210 ;
- [2009]: *Le Tourmant sémiotique*, préface d'Y. Jeanneret, Paris, Hermès-Lavoisier.
- FLOCH, J.-M. [1986]: *Les Formes des l'empreinte*, Paris, Fanlac.
- FLORENSKIJ, P. A. [1995]: *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milan, Adelphi.
- FONTANILLE, J. [1996]: « Le trope visuel entre présence et absence », *Protée*, vol. 24, n° 1, 47-54 ;
- [1999]: *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim ;
- [2008a]: *Pratiques sémiotiques*, Limoges, Pulim ;
- [2008b]: « La dimension rhétorique du discours: les valeurs en jeu », dans S. Badir et J.-M. Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure*, Limoges, Pulim, 17-34.
- GIGANTE, E. [2009]: *Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- GOODMAN, N. [1992]: *Manières de faire des mondes*, Paris, Jacqueline Chambon.
- GROUPE  $\mu$  [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- JACKSON, B. [1985]: *Semiotics and Legal Theory*, London, Routledge & Kegan Paul.
- KLINKENBERG, J.-M. [1990]: « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures », dans M. Meyer et A. Lempereur (dir.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 115-137 ;
- [2000]: « L'argumentation dans la figure », *Cahiers de praxématique*, n° 35, 59-86 ;
- [2008]: « La rhétorique dans le sémiotique: la composante créative du système », dans S. Badir et J.-M. Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure*, Limoges, Pulim, 35-56.
- LATOUR, B. et P. FABBRI [1977]: « La rhétorique de la science: pouvoir et devoir dans un article de science exacte », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, n° 1, 81-95.
- LE GUERN, O. [2004]: « Entre tactile et visuel: textiles et textures photographiques et picturales », dans A. Hénault et A. Beyaert (dir.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 171-188 ;
- [2008]: *De la parole à l'œuvre. Synthèse*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, Université Lumière-Lyon 2.
- LHOTE, A. [(1958) 1999]: *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset.
- LUMINET, J.-P. [1979]: « Image of a spherical black hole with thin accretion disk », *Astronomy and Astrophysics*, vol. 75, n° 1-2, 228-235 ;
- [2006]: *Le Destin de l'univers. Trous noirs et énergie sombre*, Paris, Fayard.
- MARIN, L. [1993]: *De la représentation*, Paris, Gallimard.
- PARIS, J. [1969]: *L'Espace et le Regard*, Paris, Seuil.
- PIERANTONI, R. [2003]: *Vortici, atomi e sirene. Immagini e forme del pensiero esatto*, Milan, Mondadori Electa.
- POE, E. A. [1935]: *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, George G. Harrap & Co.
- SCHAPIRO, M. [2000]: « Face et profil comme formes symboliques », *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 93-124.
- SHAIRI, H.-R. et J. FONTANILLE [2001]: « Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 73-75, 87-120.
- SONESSON, G. [2007]: « La rhétorique de la perception. Recherche de méthode », dans S. Badir et J.-M. Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure*, Limoges, Pulim, 103-132 ;
- SONESSON, G. et M. G. DONDERO [2010]: « Le Groupe  $\mu$ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle », *Nouveaux Actes Sémiotiques*. En ligne: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3248> (page consultée le 3 février 2010).





# SÉMIOTIQUE ET RHÉTORIQUE MUSICALES: LA *FANTASIE EN RÉ MINEUR* DE MOZART

NICOLAS MEEÛS ET JEAN-PIERRE BARTOLI

Le problème de la sémiotique musicale, c'est celui du sens. Les membres de l'équipe de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux » de l'Université Paris-Sorbonne sont d'opinion qu'il ne peut se résoudre uniquement par des tentatives de trouver à la musique un sens linguistique, un sens qui pourrait s'exprimer en langue quotidienne, en un mot de dire en langue ce que la musique raconte en musique. Si la musique est redevable d'une analyse sémiotique, c'est aussi pour d'autres raisons. C'est notamment que, comme le langage, elle est articulée selon un système économique, qui permet d'énoncer un nombre infini d'œuvres à partir d'un nombre réduit de notes; elle repose sur des stratégies discursives qui permettent de créer la cohérence ou la rupture, l'isotopie ou l'allotopie, la surprise, l'attente – réalisée ou (plus rarement) déçue. De tout cela naît un sens de la musique qui reste proprement indicible, mais qui, comme celui des langues quotidiennes, se construit par intégration d'unités d'un niveau donné dans des unités de niveau supérieur (Benveniste).

L'analyse sémiotique de la musique se ramène donc à l'analyse musicale elle-même qui a développé, de longue date, des techniques particulièrement sophistiquées. La difficulté de ces analyses tient à ce qu'elles supposent une compétence qui n'est pas universellement partagée, celle de la lecture de la musique. Nous rendant aux raisons de Sémir Badir lors de la préparation de ce dossier, nous ferons abstraction de cet obstacle, pour proposer une double analyse technique de la *Fantaisie en ré mineur*, KV 397. Nos références seront la théorie d'Heinrich Schenker<sup>1</sup> (1868-1935), d'une part, et celle de Leonard B. Meyer<sup>2</sup> (1918-2007), d'autre part. La rhétorique et la sémiotique du Groupe  $\mu$  ont aussi constitué des sources d'inspiration constante.

La *Fantaisie en ré mineur*, dont la date de composition n'est pas connue et dont le manuscrit est perdu, n'a été publiée qu'en 1804 à Vienne, puis en 1806 à Leipzig. La première édition ne donne que 97 mesures, tandis que la seconde ajoute 10 mesures qui sont peut-être d'August Eberhard Müller (1767-1817)<sup>3</sup>. La version originale, interrompue à la mesure 97, n'est peut-être pas pour autant incomplète, mais elle se termine sans conclure, sur un accord de dominante, c'est-à-dire sur une tension non résolue et qui paraît appeler une continuation. S'agit-il d'un prélude à une œuvre qui manque (ou, du moins, qui n'a pas été identifiée comme devant faire suite à celle-ci), ou de la première partie d'une pièce dont la deuxième partie n'a pas été écrite? Quelles sont les raisons de cet inachèvement? Nous ne le saurons jamais, mais il est certain que

cette situation poserait des problèmes insurmontables pour une interprétation de type narratologique: le dénouement de l'histoire n'est pas connu.

\* \* \*

#### ANALYSE SCHENKÉRIENNE par Nicolas Meeùs

La théorie schenkérienne est une théorie de la musique tonale. Développée dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, elle anticipe de près d'un demi-siècle la grammaire transformationnelle. Schenker conçoit l'œuvre tonale comme fondée sur une structure profonde, une «structure originelle» (*Ursatz*)<sup>4</sup>, dont il a donné plusieurs descriptions; au stade ultime de l'élaboration de la théorie, à partir de 1930, elle prend une forme canonique, constituée d'une ligne mélodique descendant vers la tonique (*Urlinie*, «ligne fondamentale»), appuyée sur une arpégiation I-V-I à la basse. Si la même structure profonde sert à toutes les œuvres tonales, chacune d'elles la réalise à sa manière: Schenker en avait fait sa devise, *Semper idem, sed non eodem modo*, «toujours la même chose, mais pas de la même manière». La description des œuvres, selon la théorie schenkérienne, passe donc par celle des processus génératifs par lesquels la structure originelle se transforme, à travers plusieurs paliers successifs, en la structure de surface, en la partition elle-même. Un aspect essentiel de la technique schenkérienne est la représentation graphique des niveaux de l'analyse, dont on trouvera de nombreux exemples ci-dessous.

Il faudrait pouvoir examiner ici le rapport entre la structure originelle schenkérienne et la structure profonde de la grammaire générative chomskyenne. Si les principes généraux sont de même nature, certaines différences sont importantes. D'abord, la grammaire générative, comme la plupart des grammaires des langues naturelles, concerne le niveau phrastique; la grammaire schenkérienne au contraire, comme la plupart des grammaires musicales, ne fait pas de distinction nette entre le niveau de la phrase et celui du discours: l'analyse ci-dessous le montrera à plusieurs reprises. Pour Schenker, la construction de l'œuvre à partir de sa structure originelle est un processus qui s'apparente à la fois à l'ornementation

et à l'improvisation; on pense à l'analyse du discours en noyaux et catalyses chez Roland Barthes. Une autre différence essentielle est que Chomsky vise à décrire une capacité de langage universelle – donc peut-être innée –, tandis que Schenker, au contraire, pointe une pratique qu'il considère comme exceptionnelle, propriété exclusive du génie musical; sa définition du génie s'apparente d'ailleurs à une capacité de mettre en œuvre la grammaire qu'il décrit. Il ne sera pas possible d'en discuter plus longuement ici, mais il faut souligner brièvement que ce que Schenker décrit, c'est une manière assez répandue, mais certainement pas universelle, de pratiquer le langage tonal<sup>5</sup>; c'est en quelque sorte un style.

La *Fantaisie en ré mineur* de Mozart repose à plusieurs reprises et à plusieurs niveaux sur une structure originelle dont la forme la plus générale est celle de la *figure 1*, qui représente une première transformation de la structure fondamentale.

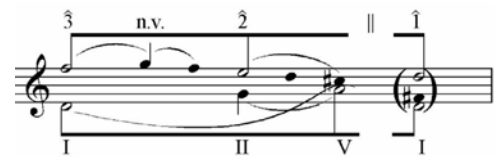


Figure 1

Les notes écrites en blanches sont celles de la structure fondamentale canonique, avec le chiffrage  $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$  (*fa-mi-ré*) pour la ligne fondamentale, *I* *VI* (*ré-la-ré*) pour la basse. L'accord final, entre parenthèses, est celui qui serait attendu pour conclure, mais qui manque dans la version de la première édition: la structure fondamentale est interrompue avant d'atteindre son but, comme l'indique ici le signe ||. Plusieurs ajouts personnalisent cette structure générale:

- La première note de la ligne fondamentale, *fa* ( $\hat{3}$ ), est ornée par une broderie notée «n.v.» (note voisine).
- Le *la* de la basse (chiffré V) est préparé par la note *sol*, qui rend possible un accord «prédominant» du II<sup>e</sup> degré; la liaison à double courbe<sup>6</sup> (qui représente une sinusoïde) souligne cette succession, tonique-prédominante-dominante (I-II-V).
- La ligne mélodique poursuit sa descente après avoir

atteint le *mi* (2), pour rejoindre par une note de passage, *ré*, la note sensible *do#* qui appartient à une voix intérieure.

C'est cette structure fondamentale, sans son dernier accord, qui, sous une forme ou une autre, constitue la structure profonde de chacune des sections de la *Fantaisie* et assure l'unité de cette concaténation de parties sans grand lien organique apparent entre elles. Un niveau de développement ultérieur de la structure fondamentale servira d'une part à l'introduction, *andante*, et d'autre part au thème principal, *adagio*. Les modifications apportées sont les suivantes :

- La note voisine est amenée par un déploiement de l'accord du I<sup>er</sup> degré, marqué dans la représentation graphique ci-dessous par la ligature oblique entre *fa* (3) et *la*.
- La descente vers le *do#* se fait en passant par le *mi*, plutôt que le *mi#*, qui induit un accord de sixte napolitaine, chiffré *bII*.
- La montée *sol-la*, II-V, est complétée par un mouvement chromatique, *sol-sol#-la*, qui permet de résoudre la sixte napolitaine sur le II<sup>e</sup> degré « normal », chiffré *#II*.

La figure 2 ci-contre présente la structure fondamentale sous cette nouvelle forme.

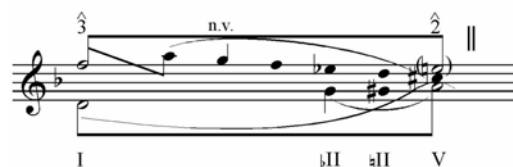


Figure 2

#### INTRODUCTION, ANDANTE

Pour l'introduction, la structure fondamentale subit encore une transformation, consistant surtout en l'ajout de notes de passage dans les intervalles disjoints du début ; le saut de quarte ascendante à la basse, *ré-sol*, est transformé en une ligne de quinte descendante, *ré-do-si-la-sol*. La figure 3 ci-dessous indique la correspondance entre cette structure prolongée et le texte de Mozart<sup>7</sup> ; quelques flèches de l'une à l'autre repèrent les correspondances principales.

#### Adagio

Le motif initial du thème principal de l'*adagio*, mesures 12-13 ou 45-46, est un décalque presque exact de la structure fondamentale dans sa forme la plus simple, comme le montre la figure 4. Cette structure, couvrant à peine une mesure et demie, est enchâssée localement dans celle du thème lui-même, plus développé et qui compte huit ou neuf mesures.

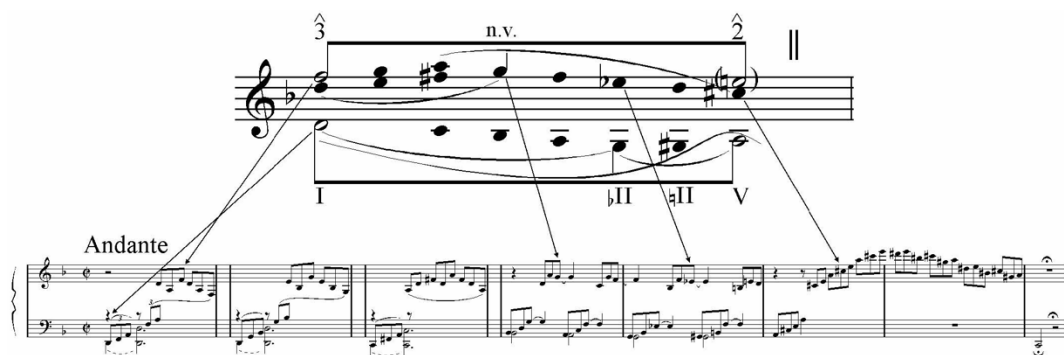


Figure 3

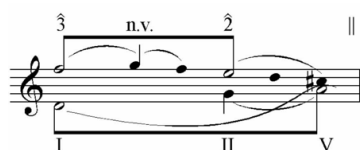


Figure 4

Le thème principal est présenté deux fois, la première fois sous une forme un peu simplifiée au début de l'*adagio*, mesures 12-19, la deuxième fois, de la mesure 46 à la mesure 54. C'est cette seconde présentation qui sera détaillée ici, parce qu'elle correspond à la structure profonde dans sa forme la plus caractéristique pour la *Fantaisie*, comprenant la sixte napolitaine, qui est éliée dans la première présentation. La figure 5 ci-dessous présente la structure fondamentale dans sa version déjà illustrée ci-dessus, figure 2, en regard d'une réduction de la partition des mesures 46-54.

On y voit le développement de chacun des éléments de la structure fondamentale: le déploiement de l'accord initial de ré mineur, avec son mouvement mélodique *fa-la* à la voix supérieure, se développe pour donner notamment la présentation du motif initial (mesures 45-46), déjà illustrée à la figure 4 ci-dessus; la reprise de celui-ci un degré plus haut ramène à la position initiale à la fin de la mesure 48, pour le saut *fa-la*, mesures 48-49. Le *la* est ensuite brodé par le *si*, puis par un saut vers le *ré* aigu, mesure 50, autorisant une descente de toute une octave, presque entièrement chromatique et passant par le *mi*, de la sixte napolitaine, mesures 50-53. Malgré ces figurations de surface, le lien à la structure profonde demeure étroit.

La partie centrale de l'*adagio*, mesures 20-44, est plus complexe et le lien à la structure profonde y est moins lisible, quoique toujours présent. La figure 6 ci-contre en donne une idée, qui ne sera cependant pas commentée dans le détail. On y lit d'abord,

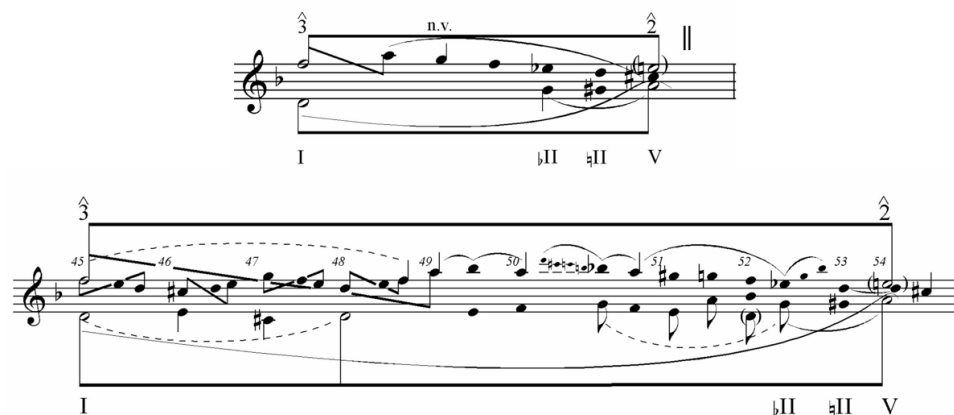


Figure 5



Figure 6

au-dessus, la version simplifiée de la présentation du thème, mesures 12-19, sans la sixte napolitaine. À la mesure 21, la dominante de la mesure 19 est ornée par sa propre quinte (dominante de la dominante), que Schenker appelle *Quintteiler* («diviseur à la quinte»); à la mesure 26, la dominante revient en mineur (comme il sied à une pièce dont la tonalité générale est mineure), avec un saut vers le *la* aigu qui reproduit celui de la structure fondamentale de la figure 2. Une descente mélodique s'opère ensuite vers le *mi*, qui apparaît non plus ici comme sixte napolitaine, mais comme nouveau «diviseur à la quinte», cette fois de la prédominante IV, qui ramène à l'accord de dominante terminant la partie centrale.

La figure 7 résume cette analyse: on y lit d'abord la réduction de l'*andante* introductif, tel qu'il a été présenté à la figure 3; puis la version brève du thème principal, sans le passage par la sixte napolitaine; la partie centrale de l'*adagio* n'est représentée que par sa dominante finale, parce qu'une analyse détaillée dépasserait le cadre de ce qui peut être fait ici (voir néanmoins la figure 6); enfin, le thème est présenté dans sa version complète, conformément à la figure 5 ci-contre. On y voit aussi l'exceptionnelle unité de cette œuvre, où tout est fait par ailleurs pour donner à l'auditeur le



Figure 7

sentiment rhapsodique, improvisé et en apparence désordonné, qui caractérise le genre de la fantaisie. On ne manquera pas de noter aussi le caractère proprement « langagier », sémiotique, d'une telle unité organique, fondée sur une structure profonde qui se répète à plusieurs niveaux et qui assure l'économie de l'œuvre.

#### ANALYSE RHÉTORIQUE par Jean-Pierre Bartoli

La seconde analyse ici présentée se propose de revenir aux éléments de la surface de la partition et de l'observer à partir des catégories de la « néo-rhétorique structurale », telle qu'elle a pu être mise en œuvre à notre époque. L'un des mérites de celle-ci est en effet d'avoir forgé des outils à même de détacher la rhétorique de l'époque classique de son lieu d'origine – le domaine verbal – et d'avoir établi les fondements d'une « rhétorique générale » trans-sémiotique, comme l'attestent les textes désormais célèbres sur la rhétorique visuelle de Roland Barthes et plus encore ceux du Groupe  $\mu$ . Or, préférant le réexamen de l'esthétique baroque et l'étude des innombrables traités qui, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, reliaient la construction du discours musical aux figures de la rhétorique classique, la musicologie d'aujourd'hui n'a pas jugé bon de profiter du renouveau de la rhétorique contemporaine.

C'est au contraire dans ce dessein qu'il sera fait appel à la fois aux éléments de la description du fonctionnement rhétorique proposée par le Groupe  $\mu$ , auxquels s'adjoignent des outils puisés dans les écrits du musicologue Leonard B. Meyer, dont la teneur s'en approche singulièrement. Si ce dernier n'inscrit pas explicitement ses travaux dans le cadre rhétorique, mais plutôt dans celui de la psychologie des formes, il situe son approche de la musique classique en tentant de rendre compte des phénomènes d'attente induits chez l'auditeur par l'agencement des éléments musicaux produits par le

compositeur. La notion, venue de la *Gestalttheorie*, d'« implication-réalisation » et les ruptures de ce principe au sein de données contextuelles bien précises s'approchent singulièrement de la description de la figure rhétorique telle qu'elle est décrite par le Groupe  $\mu$ , avec les notions sémiotiques d'isotopie et de rupture allotopique provoquant un phénomène d'impertinence.

Les signes d'analyse utilisés sont donc librement repris aux travaux du musicologue, tandis que les notions utilisées proviennent directement de ceux du Groupe  $\mu$ . Il est en effet question ici de repérer dans la *Fantaisie* de Mozart la production de figures à nature rhétorique qui articulent, sur le plan de la surface sonore, la perception de l'éloquence de l'œuvre et induisent une signification que l'on peut considérer comme proprement musicale dans la mesure où elle produit une sorte de narration. Cette dernière est pourtant dépourvue de sens linguistique, de sémantisme ou de référence à la réalité mondaine.

Il est au préalable nécessaire de livrer au lecteur quelques clés sur les signes qui seront à présent utilisés et placés sous ou sur les portées d'une partition, ou encore dans les schémas formels représentant le déroulement d'un énoncé musical, ou d'une œuvre entière. Tout d'abord, le déroulement homogène d'une séquence musicale cohérente est représenté sous la partition (ou sous un schéma qui la représente) par le signe (en forme de barquette) présenté dans la figure 8.



Figure 8. Suite cohérente d'unités de signification.

Il désigne le déroulé homogène d'une séquence signifiante. Ici, il n'y a pas de rupture de la cohérence isotopique. C'est par exemple le cas dans le cadre de la musique tonale des configurations suivantes données à titre d'exemple :



- cycle fonctionnel (*cf*), cadence (*cp*), cycle des quintes s'achevant sur une cadence...
  - antécédent/conséquent, sentence (*aab*), forme binaire, exposition de forme sonate...
  - modulation aux tons proches (dominante, relatif)...
- La rupture d'une telle séquence provoquée par le surgissement d'un élément allotope est indiquée par les signes présentés dans la *figure 9*.



Figure 9. Production d'une figure rhétorique de rupture.

La rupture de la chaîne isotopique se produit par le surgissement d'une unité allotope qui produit une impertinence, laquelle est représentée par le point d'exclamation. L'élément de signification attendu peut être indiqué en italique. Ici, par exemple, dans la *figure 10* qui représente le cas d'une figure harmonique, le chiffre indiquant l'accord induit et espéré est en caractères italiques, tandis que les accords effectivement entendus sont en caractères romains.

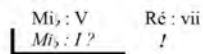
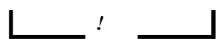


Figure 10

Le rétablissement de la cohérence isotopique peut se représenter par la *figure 11* suivante:



Ou (signes de Leonard B. Meyer):

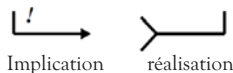


Figure 11. Rupture puis rétablissement de la cohérence de l'énoncé selon l'isotopie initiale.

Les phénomènes de réévaluation proversive et rétrospective, tels qu'ils sont décrits par le Groupe  $\mu$ , ainsi que d'autres situations singulières assez fréquentes en musique peuvent être représentés à leur tour selon la *figure 12*.

Du point de vue de l'analyse de Nicolas Meeùs constituant le début du présent article, l'ensemble de la première partie de la *Fantaisie* de Mozart (*andante*

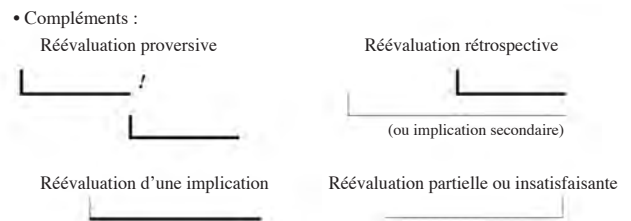


Figure 12

et *adagio*) possède sa cohérence parfaite dans la mesure où elle reproduit, à différents niveaux, un schéma générateur présenté dans l'*andante* initial. La conséquence de son analyse est que l'*allegretto* qui suit, laissé inachevé par Mozart, est en quelque sorte superflu. L'œuvre se conclut lors de la résolution de la cadence parfaite qui clôt la partie lente, et si Mozart s'arrête de composer quelques mesures plus tard, c'est que la structure génératrice de l'ouvrage a déjà été présentée et qu'il ne reste plus rien d'essentiel à inventer. L'analyse que l'on va présenter ici apporte, sur le plan de la surface thématique, la confirmation de l'hypothèse de Nicolas Meeùs.

Une fois présentées les onze mesures initiales de tempo *andante*, lesquelles déploient en arpèges une progression de la tonique à la dominante, apparaît clairement un début de thème de tempo *adagio* écrit dans le style *cantabile* – on croirait entendre le début d'un air de soprano. Ces mesures 12 à 19 possèdent toutes les caractéristiques d'un antécédent<sup>8</sup>. Ponctué par une demi-cadence, celui-ci est en effet composé de deux sections de quatre mesures chacune, et, selon les usages, il fait attendre l'apparition immédiate d'un conséquent qui reprendrait, de façon conclusive, les deux sections en s'achevant, cette fois, sur une cadence parfaite. La *figure 13* présente l'antécédent tel qu'il est écrit par Mozart (et son analyse par signes commentée plus bas) et la *figure 14*, le schéma de la structure attendue.

C'est alors que Mozart provoque une franche rupture d'écriture en faisant surgir, en lieu et place du conséquent, une formule chromatique scandée *forte* dans le grave du clavier comme l'intervention dramatique d'un *tutti* d'orchestre (points d'exclamation dans la *figure 15*). L'antécédent se retrouve seul et le conséquent prévisible ne survient pas.



Figure 13. Antécédent du thème.

Du point de vue mélodique, cette attente se traduit dans la seconde moitié du conséquent par une descente depuis le *la* aigu jusqu'au *mi* laissant espérer un *ré* qui ne vient pas (voir la flèche dans la figure 13 et la figure 14). La résolution sur le *ré* et l'accord de tonique dans un conséquent résolutif va-t-elle finalement intervenir et quand? Tel est le nœud de la courte tragédie dans laquelle Mozart entraîne l'auditeur. Le *tutti* d'orchestre laisse place à une partie en forme de récitatif agité qui doit être jouée en *accelerando*. L'image du théâtre s'accroît: il semble ainsi que la soprano réagit au *tutti*. Reviennent alors les premières mesures du thème. Est-ce le conséquent? Non: joué non pas à la tonique, mais en *la* mineur, le thème est bientôt dévié et la tentative de résolution tourne court. Un trait virtuose vient à son tour interrompre le processus et l'on se retrouve au point de départ du drame. On réentend le *tutti* puis le récitatif. Mais cette fois, passant par la sous-dominante, le parcours tonal se dirige vers la tonique. La reprise du trait ramène le thème: le conséquent attendu intervient alors et la descente du *la* vers le *ré* est enfin complète (quoique retardée par des arpèges). Ainsi, avec la résolution de l'attente engendrée, s'achève ce mini-drame instrumental.

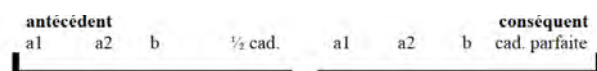


Figure 14

Structure de référence du thème de la *Fantasia en ré mineur*, K. 397, de Mozart. Isotopie: antécédent/conséquent de la formule de type «période».

Le schéma<sup>9</sup> de la figure 16 représente l'intrigue fondée sur la perturbation de l'isotopie <antécédent/conséquent>. Il faut noter que les éléments qui dérangent le déroulement prévu, ou ceux qui sont consécutifs à ces ruptures, relèvent non pas de la catégorie des thèmes, mais de gestes spectaculaires de nature dramatique: un *tutti* semblant commenter quelque arrivée de statue du Commandeur, un récitatif haletant qui rappelle la figure rhétorique de la *suspiratio*, des traits virtuoses comme s'ils représentaient une course éperdue. Un seul thème est présent dans cette fantaisie et il faudrait même dire, pour être plus exact, que ce mouvement tout entier se résume à une difficile gestation: un antécédent cherche son conséquent.

La figure 17 rapproche les mesures 12 à 20 des mesures 45 à 55 pour montrer qu'elles auraient pu s'agencer en continuité. Entre les mesures 20 et 45 se multiplient les effets «impertinents» qui entretiennent l'attente de l'auditeur. Par une analyse différente de celle de Nicolas Meeùs, il se confirme que l'intrigue de la pièce se termine à l'arrivée de *allegretto* qui marque l'achèvement du conséquent enfin entendu en entier. Si celui-ci se prolongeait trop, il ressemblerait à un trop long *lieto finale* d'*opera seria*. Ce à quoi Mozart s'est refusé en ayant remis à plus tard la rédaction d'une conclusion plus concise que celle primitivement imaginée, et l'on peut féliciter Müller de ne pas avoir développé cette section qui ne comporte effectivement plus aucun enjeu.



Figure 15

# Mozart, Fantaisie en ré mineur K. 397 (385 g)

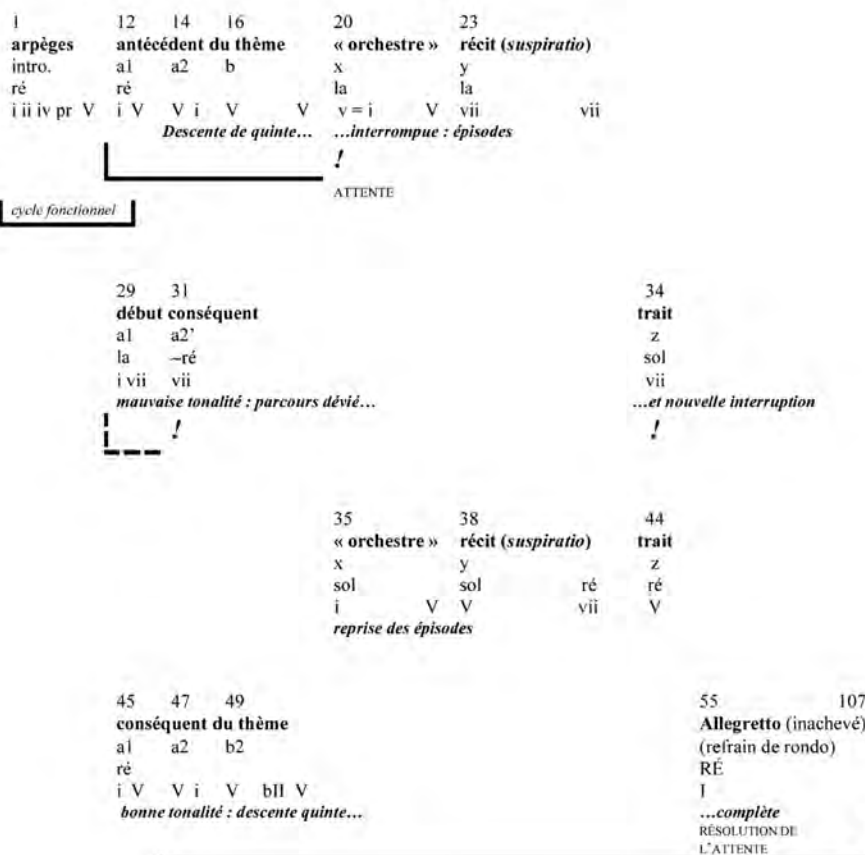


Figure 16. Mozart, Fantaisie en ré mineur, K. 397, schéma paradigmatique.

# ANTÉCÉDENT

12 Adagio

16

*f* *p*

# CONSÉQUENT

45 Tempo primo

49

*f* *p* *f* *p*

53

*f* *p*

# FIN DU CONSÉQUENT (fin de l'*Allegretto*)

112

*f* *ff*

Figure 17

\* \* \*

Les deux analyses ci-dessus n'ont évidemment pas la prétention d'épuiser l'analyse de l'œuvre du point de vue musicologique. Leur ambition est seulement de montrer qu'il est possible et légitime d'aborder une pièce comme cette *Fantaisie* de Mozart – et, plus généralement, le langage musical lui-même – d'un point de vue sémiotique et rhétorique; ou, en d'autres termes, une sémiotique et une rhétorique proprement musicales pourraient n'être ni utopiques, ni pédantes, ni abstruses. La question de la possibilité d'étendre la sémiotique au langage musical avait déjà été posée par Hjelmslev, lorsqu'il s'était interrogé sur un éventuel isomorphisme des plans de l'expression et du contenu musical. Cette question est demeurée ouverte, polluée à notre avis par une conception par trop référentielle du sens. Traçant, mieux que quiconque, le cadre d'une sémiotique et d'une rhétorique générales, le Groupe  $\mu$  a créé un espace et des outils qui rendent possible le développement d'une sémiotique et d'une rhétorique musicales véritables, non plus comme des décalques ou des extensions insuffisamment justifiées des disciplines linguistiques, mais comme partie prenante autonome des disciplines générales. Si le Groupe  $\mu$  ne s'est pas aventuré explicitement dans le domaine musical, il paraît évident aux musicologues que nous sommes qu'il n'en a jamais été très éloigné.

#### NOTES

1. Le seul ouvrage de Schenker traduit en français est *L'Écriture libre*, ouvrage posthume de 1935 (trad. de N. Meeüs, Liège, Mardaga, 1993). Pour une liste des écrits de Schenker, voir N. Meeüs (1993).
2. Notamment *Emotion and Meaning in Music*; *Explaining Music*; *Style and Music*.
3. Sur cette question, voir P. Hirsch (1944); R. Steglich (1954); Plath (1973).
4. Le terme *Umlinie*, « ligne originelle », apparaît pour la première fois en 1920, dans l'analyse publiée par Schenker de la *Sonate op. 101* de Beethoven; le terme *Ursatz* apparaît en 1923. Mais on montrerait

aisément que les notions que ces termes recouvrent existent implicitement dans des analyses antérieures. L'usage moderne est de traduire *Umlinie* et *Ursatz* par « ligne fondamentale » et « structure fondamentale », mais il est aujourd'hui discuté. Je remercie Anne-Marie Houdebine d'avoir soulevé ce point au moment du débat qui a suivi la présentation orale de cette analyse : elle m'a convaincu de modifier mon usage, de préférer désormais « ligne originelle » et « structure originelle » et de réserver les expressions « ligne fondamentale » et « structure fondamentale » à la désignation particulière de la structure profonde dans sa forme canonique, décrite par Schenker à partir de 1930.

5. Schenker lui-même en fait l'argument d'un jugement de valeur : les œuvres qui ne se conforment pas à sa grammaire sont sans génie. Il serait imprudent de le suivre dans cette argumentation.

6. Le terme « prédominant » ne fait pas partie du vocabulaire schenkerien, mais Schenker paraît avoir pensé qu'une structure fondamentale complète devait comporter un accord de ce type : c'est pourquoi il a imaginé la liaison à double courbe signalée ici.

7. Pour la concision, les mesures répétées (1-2, 3-4 et 5-6) ne sont données qu'une fois.

8. Antécédent d'un thème de type « période », pour reprendre la typologie désormais classique de Schoenberg ou W. E. Caplin (1998).

9. Il se lit de gauche à droite (axe syntaxique) et de haut en bas (axe paradigmatique). Sont alignées verticalement les séquences paradigmatiquement liées.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1981]: « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 7-33.
- CAPLIN, W. E. [1998]: *Classical Form, a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- CHOMSKY, N. [1969]: *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil;
- [1972]: *Le Langage et la Pensée*, Paris, Payot.
- GROUPE  $\mu$  [(1970) 1982]: *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais »;
- [(1977) 1990]: *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais »;
- [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- HIRSCH, P. [1944]: « A Mozart Problem », *Music & Letters* XXV, 209-212.
- KLINKENBERG, J.-M. [2000]: *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- MEEÛS, N. [1993]: *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.
- MEYER, L. B. [1956]: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press;
- [1973]: *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press;
- [1989]: *Style and Music*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PLATH [1973]: « Zur Echtheitsfrage bei Mozart », *Mozart Jahrbuch 1971/72*, Salzburg, 19-36.
- STEGLICH, R. [1954]: « Über das melodische Motiv in der Musik Mozarts. Eine Analyse der d-moll-Phantasie für Klavier », *Mozart Jahrbuch 1953*, Salzburg, 128-142.



# LA RHÉTORIQUE DES FIGURES: ENTRE FORMALISME ET ÉNONCIATION

MARC BONHOMME

## 1. INTRODUCTION

Traditionnellement liées à la rhétorique, les figures du discours ont vu leur conception renouvelée par plusieurs courants, qu'il s'agisse de la sémiotique, de la pragmatique ou de la linguistique textuelle. Mais quelles que soient les orientations de ces courants, ceux-ci ont dû prendre position par rapport aux deux dimensions incontournables des figures: celles de formes singulières et de points d'ancrage énonciatifs des sujets parlant ou écrivant. Dans un premier temps, nous nous proposons de revisiter les modalités de ces deux dimensions, telles qu'elles apparaissent dans l'histoire des figures. Ensuite, en examinant le cas typique de l'oxymore, nous formulerons un plaidoyer sur la nécessité de voir, dans les figures, des structures discursives modelées par leur énonciation <sup>1</sup>.

## 2. LES DEUX POLARISATIONS DE LA FIGURALITÉ

Il importe d'abord de faire un bilan critique sur les deux polarisations, formelle et énonciative, qui ont balisé l'étude des figures du discours. Puis nous verrons les difficultés que plusieurs théories figurales ont eu à concilier ces deux polarisations, avant d'évaluer plus en détail les apports déterminants de la rhétorique du Groupe  $\mu$  sur cette problématique.

### 2.1 *Les figures comme formes-sens remarquables*

D'une part, la figuralité est soumise à une polarisation clôturante qui replie les figures sur elles-mêmes en tant que formes-sens remarquables. On touche ici à la singularité structurale ou à la monumentalité des figures, considérées comme des configurations marquées dans le discours et rapportables à des canevas cognitifs récurrents. Cette dimension sensible et *gestaltiste* des figures est du reste inscrite dans leur étymologie, qu'elle soit grecque, *skhêma* dénommant – outre la figuralité – le mouvement-type de l'athlète et du danseur, ou latine, *figura* désignant non seulement une configuration rhétorique, mais aussi une forme plastique (sur la base de *ingere*), avec la sollicitation du sens de la vue.

La polarisation formelle de la figuralité se traduit par deux grandes approches. On observe en premier lieu une approche relationnelle, la forme-sens figurale étant caractérisée par rapport à ce qu'elle n'est pas, selon deux traitements. Soit la figure est

perçue paradigmatiquement comme un écart vis-à-vis d'une forme normée absente qu'elle remplace. Cette conception est notamment illustrée par Quintilien : «Ce que l'on appelle figure, c'est un changement par rapport à la manière ordinaire et naturelle de parler» (1978: 157). Une telle conception *ex negativo* de la figuralité s'avère prédominante dans toute l'histoire de la rhétorique, avec de multiples débats sur le statut de l'écart et de la norme figurale. Soit le non-figural circonscrivant la figure est appréhendé syntagmatiquement, celle-ci étant définie comme une saillance se détachant sur l'arrière-plan du discours. Dans ce cas, on a affaire à une conception *ex positivo* de la figuralité, surtout moderne (voir Tamba-Mecz, 1981), mais déjà en filigrane chez Dumarsais :

*Les figures ont cette propriété générale [...] qui consiste à signifier quelque chose en vertu de la construction grammaticale; mais de plus, les expressions figurées ont une modification particulière qui leur est propre.*

([1730] 1977: 11-12)

Ces deux délimitations paradigmatique et syntagmatique de la figuralité se combinent dans certaines théories, comme celle de Cohen (1970)<sup>2</sup>.

Parallèlement à cette approche relationnelle, la polarisation formelle des figures a donné lieu à de nombreuses analyses inhérentes sur leur statut structural. Au moins cinq variantes ont été proposées pour celui-ci, les trois premières concernant principalement les tropes :

- Dans une sémiotique de l'effacement, on a pensé que la forme-sens figurale éliminait la forme-sens littérale attendue. La définition du trope chez Fouquelin est éclairante à cet égard : «Trope est une élocution, par laquelle la propre et naturelle signification du mot est changée en une autre» ([1555] 1990: 353).
- Dans une sémiotique de l'estompage, on a défendu l'idée que la forme-sens littérale attendue restait en retrait dans le discours. Entre autres, pour Kerbrat-Orecchioni (1986), celle-ci est rétrogradée en contenu connoté, tandis que le sens figuré est promu en contenu dénoté.
- Dans une sémiotique de l'enrichissement, on a jugé que la figure ajoutait simplement des informations

supplémentaires par rapport aux ressources du langage ordinaire. On peut se référer ici à la définition de Paulhan : «Le style figuré ajoute à l'expression plus de vivacité ou d'énergie, et double en quelque sorte la richesse des langues» (1977: 308).

- Dans une sémiotique de la confrontation, on a estimé que le figural et le littéral demeuraient sur le même plan, tout en s'aimantant et en se nourrissant mutuellement. Ainsi en est-il des conceptions figurales dites interactives, illustrées par Black (1962) pour la métaphore.
- Dans une sémiotique de l'irréductibilité, la figure a été vue comme une forme-sens absolue et non traduisible. Il s'agit là d'une conception chère aux théoriciens de l'image surréaliste, qu'on trouve également chez Condillac : «La figure est l'expression propre et unique de tel ou tel sentiment» ([1767] 1970: 330).

## 2.2 Les figures comme points d'ancrage énonciatifs privilégiés

Mais, conjointement à cette polarisation clôturante sur sa forme, la figuralité est soumise à une polarisation ouvrante qui l'ancre sur l'énonciation des locuteurs, avec ses implications psychologiques, contextuelles et référentielles. Cette ouverture énonciative de la figuralité s'exerce à deux niveaux.

Au niveau communicationnel, les figures se présentent comme des actes de discours singuliers, décrits de façon éparsée par la tradition rhétorique et plus rigoureusement par certains courants modernes, qu'ils relèvent de la pragmatique (Searle, 1982 ; Forget, 2000) ou de la linguistique de l'énonciation (Perrin, 1996). Globalement, au stade de leur production, outre qu'elles fournissent des cas flagrants de violation des lois du discours, les figures sont considérées comme des moyens très efficaces pour modaliser le dire – dire sans dire avec l'ellipse, dire indirectement avec l'ironie, dire en deçà avec l'euphémisme – ou encore comme des opérateurs puissants de prise de position sur le monde pour les locuteurs. On peut citer à ce propos les liens de la métonymie avec la notion de point de vue (Bonhomme, 2006) ou les analyses sur la force d'engagement de l'hyperbole (Kerbrat-Orecchioni, 1994). Au stade de la réception des figures, l'insistance a avant tout été mise sur les

calculs interprétatifs plus ou moins complexes suscités par leur opacité. Pensons aux études de Berrendonner (1981) sur l'ironie, ou à celles de Eco (1992) sur la métaphore.

Par ailleurs, l'ouverture énonciative des figures se prolonge, au niveau fonctionnel, par des effets discursifs notables qui font d'elles des instruments prépondérants pour le rendement des énoncés. Généralement mentionnés eux aussi de façon dispersée, ces effets se regroupent en quatre fonctions fondamentales :

- Une fonction phatique (au sens de Jakobson, 1963), quand les figures renforcent le contact entre énonciateurs et énonciataires. Cette fonction prévaut dans l'interrogation rhétorique qui feint un échange dialogique avec l'allocutaire, alors qu'il y a seulement une assertion qui ne nécessite pas de réponse.
- Une fonction affective, lorsque les figures éveillent les émotions ou les sentiments des énonciataires. Ainsi en est-il avec les « figures touchantes » de Batteux (1774)<sup>3</sup>.
- Une fonction cognitive, quand les figures accroissent le savoir des énonciataires, à l'instar de la métaphore qui permet d'élaborer de nouveaux concepts (Charbonnel, 1991).
- Enfin, une fonction argumentative, lorsque, par leur orientation et leur relief, les figures contribuent à la persuasion, à l'exemple de la comparaison (Bonhomme, 2005).

### 2.3 Une gestion inégale de la bipolarisation figurale

Ce qu'il convient de souligner, c'est que l'interaction des deux dimensions formelle et énonciative de la figuralité a peu été prise en compte d'une manière égale par ses analystes. Certes, la rhétorique oratoire de l'Antiquité représente un moment décisif où l'on a théorisé les figures comme des tournures à la fois remarquables et fonctionnelles. En particulier, les livres 8 et 9 de *Institution oratoire* de Quintilien (1978) contiennent une présentation structurale assez élaborée des figures, de même que de nombreuses observations sur leurs effets persuasifs. Pareillement, la théorie de l'*ornatus* de Cicéron porte tout autant sur l'esthétisme formel des figures que sur

leur rendement énonciatif, la prosopopée constituant, entre autres, « un riche ornement » qui en fait « la figure la plus puissante pour l'amplification » (1930 : 85).

Mais, suite à cette rhétorique équilibrée de l'Antiquité classique, on assiste le plus souvent à des distorsions entre les pôles formel et énonciatif des figures. Ces distorsions sont analysables en termes de dominantes ou de clivages, indépendamment de toute perspective chronologique. D'un côté, l'étude des figures s'est faite suivant une dominante formaliste, caractéristique de la rhétorique dite « restreinte », limitée à l'*elocutio*, qui s'est développée à partir de la Renaissance. Ainsi, *La Rhétorique* de Fouquelin au XVI<sup>e</sup> siècle consiste principalement en de brèves descriptions typologiques des tropes majeurs et de quelques figures, qu'elles soient « de diction » ou « de sentence » (1990 : 379). À part des remarques sur les effets esthétiques de telle ou telle figure, les considérations énonciatives sont quasiment absentes, y compris quand Fouquelin traite de la digression ou de la réticence<sup>4</sup>. Si l'on saute plusieurs siècles, les *Figures du discours* de Fontanier constituent sans doute le fleuron des rhétoriques figurales à dominante formaliste, avec leurs classifications fines et leurs analyses minutieuses sur les configurations de nombreuses figures. L'ouvrage de Fontanier renferme bien quelques commentaires sur les « effets des figures non tropes » (1968 : 464), mais, dans l'ensemble, ces commentaires sont rejetés à la fin de l'ouvrage, n'occupant qu'une faible partie de celui-ci.

Inversement, d'autres conceptions privilégient nettement la dominante énonciative dans l'étude des figures. C'est le cas des rhétoriques focalisées sur le *pathos*, dont le traité du Pseudo-Longin (1993) sur le sublime offre une belle illustration. Dans ce traité, les figures comme les gradations ou les hyperbates sont essentiellement jaugées à travers leurs motivations et leurs effets affectifs, propres à traduire l'exaltation de leur auteur et à soulever l'enthousiasme des lecteurs. La dominante énonciative se retrouve, selon des approches très différentes, dans certaines recherches pragmatiques actuelles, comme celle de Sperber et Wilson (1989). Par exemple, d'après eux, la métaphore constitue une réalisation extrême du principe de pertinence, un énoncé tel que « Cette chambre est

une porcherie» apparaissant simplement comme le meilleur moyen possible pour communiquer sa pensée dans un contexte de saleté indescriptible, lorsque les autres procédés – que ce soit les énoncés littéraires ou approximatifs – sont inaptes à formuler ce qu'on a l'intention de dire. Sous cet angle, la métaphore occupe le plus haut degré d'un *continuum* d'expressivité, n'ayant pas de spécificité structurale ou sémantique. D'ailleurs, Sperber et Wilson vont jusqu'à contester l'utilité de la dénomination de « métaphore ».

Plus rarement, on relève non pas un rapport de domination, mais un véritable clivage entre les polarités formelle et énonciative de la figuralité. Un exemple révélateur en est donné par *La Rhétorique* de Lamy au XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi que l'a montré Le Guern (1993), Lamy établit deux catégories discursives distinctes : d'une part, celle des tropes, définis par leur structure lexico-sémantique ; d'autre part, celle des figures vues comme le langage de la passion, qu'elle touche l'énonciateur, notamment avec l'ellipse, ou l'énonciataire, ce qui se passe à la réception d'une antithèse.

#### 2.4 La rhétorique figurale intégrée du Groupe $\mu$

Tranchant avec les approches partielles évaluées précédemment, quelques théories modernes se sont cependant préoccupées de mettre en valeur les dimensions, tant formelles qu'énonciatives, des figures<sup>5</sup>. L'une des plus représentatives de ces théories est certainement celle du Groupe  $\mu$ . Depuis une quarantaine d'années, celui-ci a développé une rhétorique des figures que l'on peut qualifier d'intégrée et qui mérite un examen approfondi.

Avec sa *Rhétorique générale* publiée en 1970, le Groupe  $\mu$  a élaboré une description très aboutie des structures figurales à l'œuvre dans le discours. Il s'agit d'abord d'une description extensive qui articule la figuralité sur les niveaux d'organisation du langage standard, ce qui contribue à normaliser linguistiquement les figures. Ensuite, la *Rhétorique générale* fournit une description systématique de la figuralité, en voyant en elle une organisation sémiotique seconde centrée sur la notion de « métabole », définie comme « toute espèce de

changement d'un aspect quelconque du langage » (*ibid.* : 24). Embrassant les microstructures et les macrostructures langagières, cette notion se subdivise en quatre sous-types, dont deux affectent le niveau de l'expression (les « métaplasmes » sur la configuration des mots et les « métataxes » sur l'agencement des phrases) et les deux autres, celui du contenu (les « métasémèmes » sur le sémantisme des mots et les « métallogismes » sur la référence au monde). Entre autres avantages, cette terminologie unifiée rénove certaines dénominations contestables de la tradition rhétorique, comme celle de « figure de pensée »<sup>6</sup> – revue en « métallogisme » – tout en relativisant l'importance, à nos yeux excessive, accordée par beaucoup aux tropes, reformulés en « métasémèmes ». La perspective systématique de la *Rhétorique générale* se retrouve dans sa reprise des catégories de Quintilien (suppressions, adjonctions, permutations...), retraitées à la lumière de la linguistique moderne et dynamisées en « opérations rhétoriques » (*ibid.* : 45) qui permettent de rendre compte de chaque figure spécifique. Cette description systématique des composantes de la figuralité se double en outre, dans la *Rhétorique générale*, d'une conception combinatoire et hiérarchisée, sensible aux croisements de critères qui agencent le champ des figures. En témoigne l'analyse des métasémèmes, avec la synecdoque comme figure de base, la métonymie et la métaphore n'étant que des figures dérivées par une double association de synecdoques, qu'elles soient généralisantes ou particularisantes.

Mais loin d'être seulement une rhétorique structurale sur les figures, la *Rhétorique générale* se présente comme une rhétorique constructiviste, attentive à l'émanation du fait figural dans le discours en acte, ce qui introduit une étroite covariance entre ses polarités formelle et énonciative. La position de la *Rhétorique générale* sur le problème de l'écart figural est symptomatique à cet égard. En voyant, dans les figures, des transformations organisées à partir du langage standard, la *Rhétorique générale* se situe dans une conception figurale de l'écart, défini comme « altération ressentie du degré zéro » (*ibid.* : 41). Mais l'originalité de la *Rhétorique générale*, à l'encontre des théories traditionnelles, est de mettre cet écart en

relation avec la norme interne de chaque discours, vis-à-vis de laquelle la déviance figurale est en même temps construite et résolue par ses locuteurs. Comme l'écrit le Groupe  $\mu$ , «c'est donc le rapport Norme-Écart qui constitue le fait de style, et non l'écart lui-même» (*ibid.* : 22).

Les recherches ultérieures du Groupe  $\mu$  ont encore affiné cette approche constructiviste du marquage figurale, lequel est une affaire de points de vue. Entre autres, dans *Le Sens rhétorique* (1990), Klinkenberg a mené une étude davantage interactive des figures, décrites comme une tension entre un «degré perçu» impertinent, montré par l'énoncé, et un «degré conçu» construit durant le processus de la communication. Cette tension est mise en évidence quand, dans d'autres recherches (1996 et 1999), Klinkenberg se penche plus directement sur la réception figurale. Ses analyses portent aussi bien sur les types de réactions de l'énonciataire à un écart (conscience ou non, interprétabilité fluctuante, etc.) que sur les inférences activées lors de l'interprétation d'une métaphore comme «J'ai épousé un ange»: repérage de l'isotopie de base de l'énoncé (celle du mariage), identification de l'allotopie produite par «ange», construction du degré conçu (être humain) derrière le degré perçu (être spirituel) pour «ange», superposition enfin de ces deux degrés (être humain spirituel) qui permet un accroissement de nos représentations mentales.

Plus largement, le Groupe  $\mu$  met en relation les structures figurales non seulement avec la composante communicationnelle de l'énonciation, mais également avec sa composante fonctionnelle, comme l'atteste son examen du phénomène de l'*ethos* dans la *Rhétorique générale*. Celui-ci recouvre en fait pour le Groupe  $\mu$  «l'état affectif suscité chez le récepteur par un message particulier» (*ibid.* : 147)<sup>7</sup>. Plus précisément, l'*ethos* concerne les effets stylistiques et les impressions subjectives résultant du discours figurale. Or, si le Groupe  $\mu$  fait observer qu'il n'y a pas de lien nécessaire entre une figure et son *ethos* en raison de la variabilité de celui-ci, il souligne à juste titre que la structure des métaboles – sur le plan de leur distance par rapport au code établi ou de leurs virtualités esthétiques – est de nature à orienter potentiellement leurs effets affectifs.

### 3. LE MODELAGE DES FIGURES PAR LEUR ENTOUR ÉNONCIATIF: l'exemple de l'oxymore

Même si l'on peut formuler des réserves sur le rôle non négligeable accordé à l'écart figurale par le Groupe  $\mu$ , l'intérêt de sa théorie est finalement de montrer la corrélation indissociable entre le donné sémiotique des figures et leur actualisation discursive. Dans le prolongement et dans l'esprit d'une telle rhétorique intégrée, nous voudrions illustrer, par un cas concret, comment une analyse rigoureuse des figures n'est possible qu'en prenant en compte l'interaction de leurs structures formelles et de leurs paramètres énonciatifs. Pour cela, nous choisissons l'exemple de l'oxymore, figure abordée par le Groupe  $\mu$  (1970: 120-121)<sup>8</sup>, mais qui a donné lieu à peu d'études détaillées<sup>9</sup>.

#### 3.1 Niveau formel: un schème rhétorique contradictoire

Les définitions de l'oxymore sont relativement convergentes et celle de Bergez, Géraud et Robrieux en fournit un bon aperçu. Selon eux, l'oxymore est une «figure qui consiste à accoler des termes apparemment contradictoires dans un même syntagme» (1994: 156)<sup>10</sup>. Plus exactement, cette figure se remarque formellement par son intégration d'une caractérisation antonymique au sein d'un groupe nominal, ce qui en fait une structure microsyntactique conflictuelle par excellence<sup>11</sup>. Cette caractérisation antonymique consiste majoritairement en un adjectif, comme dans cet exemple célèbre des *Chimères* de Nerval:

(1) *Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé  
Porte le soleil noir de la Mélancolie,*

mais aussi en un nom épithète<sup>12</sup>:

(2) *Cet homme, c'est César bandit.* (*Les Châtiments*, Hugo)

ou en un groupe prépositionnel:

(3) *Au Malawi, on voit des vieillards de vingt ans, le visage décharné.* (*Le Point*, 15 janvier 2008)

Envisagées dans un cadre linguistique variationnel, ces occurrences oxymoriques, plutôt que de constituer des écarts, apparaissent comme des exploitations prototypiques des ramifications contrastives permises par la langue, à travers leur forte saillance discursive,



leur prégnance cognitive fondée sur la contradiction et leur faculté à s'organiser en paradigmes aisément identifiables<sup>13</sup>.

Par ailleurs, le schème contradictoire de l'oxymore se concrétise selon deux grandes configurations syntaxiques:

- L'oxymore Nom-Caractérisation opposée, comme dans l'exemple (1) «le soleil noir». Dans cette forme d'oxymore, la plus fréquente, la caractérisation opposée est contradictoire non pas avec le sémantisme d'ensemble du nom, mais seulement avec l'un de ses sèmes implicites:

Soleil: + Astral  
+ Rond  
+ Chaud  
+ Lumineux versus + Noir

- L'oxymore Nom-Caractérisation/Caractérisation opposée, comme dans ce titre de la presse:  
(4) *Le petit grand Charles*.  
(L'Express, 11 décembre 2007)

On a alors un canevas oxymorique *in præsentia* dans lequel, pour être davantage explicitée, l'antonymie reste unipolaire, affectant un seul pôle nominal de base.

Sur ce plan, l'oxymore se distingue d'une antithèse comme «Le ciel est noir, la terre est blanche» (Noël, T. Gautier). En effet, si les deux figures s'appuient sur le même opérateur rhétorique d'antonymie, dans l'antithèse, l'antonymie fonctionne entre deux arguments nominaux, ce qui en fait une figure bipolaire à l'intérieur de laquelle l'antonymie est distanciée et non ponctualisée comme dans l'oxymore<sup>14</sup>. Toutefois, l'oxymore s'affaiblit parfois en antithèse, pour peu que sa portée unipolaire se relâche. Cela se produit quand un nom générique en arrive à supporter la coexistence d'une caractérisation et d'une caractérisation opposée, à l'instar de cette occurrence des *Châtiments* de Hugo:

(5) *Foule triste, joyeuse [...]*  
*Ils sont les passants froids sans but.*

où la collectivité qu'est la foule peut inclure simultanément des individus aux sentiments incompatibles.

### 3.2 Niveau énonciatif

Incomplète en soi, la structure de l'oxymore ne trouve son plein développement rhétorique que dans son modelage énonciatif, constitué par sa prise en charge communicationnelle et par ses motivations fonctionnelles.

#### 3.2.1 Plan communicationnel:

une interaction figurale énigmatique

- *Une production provocatrice*

Au stade de sa production, la conflictualité structurale de l'oxymore émane d'un acte de prédication contradictoire, à orientation cryptique, qui consiste à inverser délibérément la caractérisation attendue pour un substantif, que cette inversion soit d'ordre chromatique, comme dans (1) «le soleil noir»:

Blanc	Jaune ...	Vert	Bleu ...	Noir
Tons clairs		Tons moyens		Ton foncé
SOLEIL	—————→			NOIR

Ou d'ordre thermique, à l'image de cette occurrence:

(6) *Pendant les courts jours de l'été sibérien, il règne sur les bords de la Léna une chaleur glacée.* (VSD, 5 août 2007)

Brûlant	Chaud	Tiède	Froid	Glacial
CHALEUR				—————→ GLACÉE

Ces inversions aboutissent à des discordances prédictives extrêmes, à la fois allotopiques<sup>15</sup>, par rapport aux noms sur lesquels elles portent («soleil» excluant par exemple la noirceur), et antisémiques, vis-à-vis des prédicats de ces derniers («noir» s'opposant à «clair» compris dans «soleil»). À travers une telle stratégie rhétorique, l'oxymore manifeste un traitement énonciatif contraire à celui d'une métaphore comme «une colère noire». Celle-ci est en effet allotopique au début du processus figural (la couleur étant externe à la colère), mais, à l'issue du mécanisme tropique, elle crée une isosémie<sup>16</sup> entre le nom «colère» et le prédicat «noire». Autrement dit, quand l'oxymore répond à une visée de rupture, en produisant une antonymie sur la base d'une même sphère notionnelle, la métaphore se situe dans une visée de conjonction, en instaurant une similitude à partir de l'hétérogénéité de ses sphères notionnelles initiales. De la sorte, si

l'oxymore est davantage prévisible que la métaphore, il est beaucoup plus subversif qu'elle<sup>17</sup>.

Plus globalement, l'acte de prédication contradictoire attaché à la production d'un oxymore révèle une intention de provocation assertive massive, fondée sur « l'exhibition théâtrale du choc conceptuel » (Prandi, 1994 : 456). Provocation, du fait qu'en violant ostensiblement la loi d'informativité du langage, l'oxymore érige l'anti-sens en règle et parasite la communication, puisqu'il prend le contre-pied du principe fondamental des bons échanges langagiers : celui de la cohérence. Provocation assertive, en ce que la séquence oxymorique est posée comme du donné conflictuel ouvertement assumé par son énonciateur<sup>18</sup>. Provocation assertive massive enfin, liée à la structure compacte de l'oxymore, laquelle en accroît la tension sémantique. En somme, au terme de sa production, l'oxymore apparaît comme une véritable énigme à déchiffrer, ce qui nous mène à la seconde phase de son processus communicationnel : celle de son interprétation.

- *Des calculs interprétatifs disjonctifs*

Au stade de la réception de l'oxymore, la mise en œuvre de calculs interprétatifs est d'autant plus urgente que, par sa forme énigmatique, la figure défie toute tentative de compréhension. En face d'un oxymore, la démarche rhétorique de l'énonciataire consiste à réduire l'incohérence de l'énoncé conflictuel, cela en débrayant les contradictions qu'il constate et en les résorbant en de simples contrastes<sup>19</sup>. Parfois, l'entourage de la figure fournit des marqueurs explicites qui relativisent son absurdité apparente. Soit l'occurrence suivante des *Châtiments* de Hugo :

(7) *C'est toi qui, pour progrès, rêvant l'homme animal,  
Livrass l'enfant victime  
Aux jésuites lascifs, sombres amants du mal.*

Au premier vers, le verbe « rêver » intègre l'oxymore « homme animal » dans le monde de la subjectivité. La figure devient alors plausible, se voyant filtrée par une activité psychique détachée des catégories du réel.

Mais, la plupart du temps, la dissolution de la prédication contradictoire de l'oxymore s'effectue par des calculs plus aléatoires, avec l'aide des indices

du contexte et des compétences de l'énonciataire. Parmi celles-ci, les compétences encyclopédiques sont déterminantes. Dans l'exemple (8), le savoir géographique de l'énonciataire sur la nature sibérienne lui permet de disjoindre la connexion intenable « chaleur glacée » en un ensemble naturel oppositif : « chaleur » quant au climat estival, « glacée » quant à l'état du sol avec la présence du permafrost. Ou encore en (6), les connaissances historiques de l'énonciataire sur Charles de Gaulle – elles-mêmes confortées par l'article consécuteur<sup>20</sup> – lui donnent la faculté de dissocier le titre oxymorique « le petit grand Charles » selon les axes compatibles de l'âge (« petit ») et de la renommée (« grand ») qui s'appliquent au futur général.

### 3.2.2 Plan fonctionnel :

une pragmatique figurale de radicalisation

À l'issue de telles procédures interprétatives, les contradictions sémantiques de l'oxymore sont seulement comprises et non réellement motivées. La motivation d'un oxymore se fait par la prise en compte de son influence sur le rendement du discours, avec des inférences plus générales éclairant les objectifs de son énonciateur et la pertinence pragmatique de l'énoncé produit. Ordinairement, l'oxymore fonctionne sur des situations langagières complexes (de disparité, de flou ou de désordre). Sa stratégie fonctionnelle repose sur des effets de radicalisation de ces données complexes, grâce à un discours hyperbolique – en ce qu'il amplifie la complication des situations dénotées – et réducteur, du fait de sa concentration qui renforce l'impact de la figure. Ce fonctionnement oxymorique de radicalisation se traduit principalement par quatre exploitations rhétoriques, présentées suivant un ordre d'allocutivité croissante.

- *Radicalisation affective*

Portant sur l'affect même de l'énonciateur et essentiellement attesté dans la poésie lyrique, ce type de radicalisation a pour principe dominant la dysphorie. Soit cet exemple des *Fleurs du Mal* de Baudelaire :

(8) *J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,  
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé [...]*

*Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois [...]  
Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse  
La froide cruauté de ce soleil de glace.*

Comment fonctionne pragmatiquement l'oxymore dans ce passage? D'une part, il prend place dans un contexte négatif sur le plan psychique, comme l'indiquent quelques mots clés: «pitié», «horreur», «cruauté»... Surtout, l'oxymore projette l'état dysphorique du poète sur le symbole représentatif de l'euphorie, le soleil: «un soleil sans chaleur», «ce soleil de glace». À travers une telle visée, à la fois totalisante (en ce que l'affectivité englobe le domaine naturel) et exacerbée (puisque l'euphorie par excellence n'échappe pas à la dysphorie), l'oxymore suscite une emphase qualitative du Moi dans l'univers céleste, systématisant une orientation psychique – la dysphorie – par la contamination de son contraire symbolique: le soleil euphorique. Au final, la forte valorisation du soleil se trouve neutralisée, dans une négativité généralisée.

#### • Radicalisation épistémique

Au lieu de s'intégrer dans une perspective affective comme précédemment, la radicalisation épistémique de l'oxymore se rapporte au savoir sur le monde. Centré sur la représentation d'événements, ce type de radicalisation joue avec les modalités véridictaires (vrai, faux, etc.), à l'image de cette occurrence journalistique:

(9) *L'échec triomphal de l'UDC.*

*Avec une majorité de 3422 voix, le peuple a rejeté d'extrême justesse l'initiative de l'UDC limitant l'asile politique en Suisse. La majorité des Cantons l'a acceptée. Politiquement, l'UDC sort renforcée. (Le Temps, 25 novembre 2002)*

La radicalisation épistémique de l'oxymore consiste ici à feindre une contradiction de points de vue, par l'assertion simultanée d'une vérité et de son contraire, là où il y a en réalité des informations de niveaux différents: échec de l'UDC sur le plan électoral, mais triomphe sur le plan de son influence politique accrue.

La visée fonctionnelle d'un tel oxymore est paradoxale, en ce qu'elle transforme une ambivalence au sein d'une séquence informative en antivalence

absolue. Fréquente dans la presse, cette dimension paradoxale de l'oxymore obéit à une motivation phatique, destinée à éveiller l'attention et l'intérêt du lecteur. De la sorte, s'il semble d'abord bloquer l'information en simulant une contre-vérité, l'oxymore (11) en renforce ensuite la mémorisation, ne serait-ce qu'en mettant en exergue ses deux éléments marquants.

#### • Radicalisation descriptive

Assez proche de la réalisation précédente, en ce qu'elle opère encore sur les relations entre l'homme et le monde, la radicalisation descriptive de l'oxymore s'en distingue par le fait qu'elle s'applique au domaine phénoménal de la perception physique. Elle concerne plus précisément les descriptions du cadre naturel, fondées sur la discontinuité, c'est-à-dire sur le découpage en unités contiguës. Or, c'est ce principe de discontinuité que remet en cause la radicalisation descriptive de l'oxymore, comme le montre cet exemple du *Cid* de Corneille:

(10) *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles  
Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles.*

Dans cet extrait, l'oxymore ponctualise en une saisie instantanée les deux dominantes tonales de l'environnement décrit: Obscurité (nuit) + Clarté (étoiles) → «Obscure clarté».

Établissant une osmose entre deux phénomènes coprésents<sup>21</sup>, cet oxymore produit une vision suggestive et focalisante sur la diversité d'un espace géographique. Suggestive, car deux mots suffisent pour évoquer, en une esquisse impressionniste, le cadre spatiotemporel du combat de Rodrigue contre les Maures. Focalisante, en ce que cet oxymore projette au premier plan la composante naturelle, à savoir la clarté des étoiles normalement reléguée à l'arrière-plan par l'obscurité prédominante, qui permet la vision de l'ennemi et le déclenchement des hostilités.

#### • Radicalisation polémique

Très orientée allocutivement, cette dernière exploitation de l'oxymore vise l'attaque d'un adversaire. La figure s'appuie alors sur les systèmes de valeur, ce qu'illustre cet extrait des *Châtiments* de Hugo:

(11) Oh! tant qu'on le verra trôner, ce gueux, ce prince,  
Par le pape béni, monarque malandrin, [...]  
Je ne fléchirai pas!

Par le recours à l'oxymore, Hugo sape la légitimité du régime de Napoléon III, instauré à la suite d'un coup d'État, en créant à l'intérieur de celui-ci une contradiction qui le dévalorise. L'oxymore a ici une fonction de péjoration, injectant de l'être dépréciatif (« malandrin ») dans le paraître social positif (« monarque ») de Napoléon III et fustigeant ainsi sa duplicité axiologique.

De surcroît, cette radicalisation polémique met en relief un conflit idéologique, dans la mesure où le pôle positif de l'oxymore correspond au *on-pense* opportuniste des partisans de Napoléon III, tandis que son pôle dépréciatif est celui du *je-pense* démocrate de Hugo<sup>22</sup>. Par une telle manœuvre déstabilisatrice, l'oxymore acquiert un potentiel subversif immédiat, ce en quoi il convient bien à la rhétorique du pamphlet.

#### 4. CONCLUSION

Au terme de notre parcours tant théorique qu'appliqué au cas de l'oxymore, nous avons pu vérifier la dimension plurielle des figures du discours. Celles-ci sont certes des schèmes saillants et virtuellement remarquables en eux-mêmes qui sous-tendent la conduite d'une grande partie des productions verbales. Mais, en même temps, les schèmes figuraux sont inévitablement traversés par des intentions, des points de vue et des interactions qui contribuent à leur densité communicationnelle et à leur fonctionnalité. Par conséquent, contre les théories figurales « sèches » qui en restent à une approche formaliste et contre les théories figurales exclusivement énonciatives, nous prôtons – dans la continuité du Groupe  $\mu$  – une conception globaliste des figures, qui voit en elles des structures rhétoriques investies par les sujets communicants. Cette conception globaliste offre en effet l'avantage de préserver la singularité formelle des figures, tout en les intégrant dans le fonctionnement ordinaire du langage. Car, au fond, les figures ne sont pas du discours à part, mais des formes marquées que prend le discours dans certains contextes.

#### NOTES

1. Par *énonciation*, nous entendons l'actualisation des figures dans un contexte particulier. Celle-ci implique leur prise en charge à travers une communication, ainsi que leurs visées fonctionnelles. En cela, nous nous situons dans le cadre de la théorie énonciative de Benveniste (« L'énonciation est [la] mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » [1974 : 80]), avec la nuance que, pour nous, l'énonciation peut être autant partagée qu'individuelle. De plus, les opérations énonciatives du discours sont déjà latentes dans les structures de la langue.
2. Pour Cohen, la réception d'une figure s'effectue en deux temps : 1) perception d'une « impertinence » syntagmatique qui établit un écart ; 2) correction paradigmatique de cet écart, laquelle engendre le changement de sens lié à la figure.
3. Parmi ces figures, Batteux range l'exclamation, la concession, la commination et l'imprécation.
4. Ces deux figures sont en effet abordées dans une optique syntaxique par Fouquelin. Voici son traitement de la réticence : « Réticence est une interruption, par laquelle quelque partie de la sentence est retenue et supprimée » (1990 : 424).
5. Parmi ces théories surtout axées sur les tropes, mentionnons celles de Kittay (1987) et de Prandi (1992).
6. La notion de « figure de pensée » pose au moins deux problèmes : 1) elle introduit dans le langage une terminologie conceptuelle, ce qui ne va pas sans ambiguïtés ; 2) les catégories que cette notion englobe (euphémisme, litote, hyperbole...) regardent les rapports du discours davantage avec la réalité qu'avec la pensée elle-même. Pour plus de détails, voir Bonhomme (1998).
7. Cette acception de l'*ethos* diffère de celle que la tradition rhétorique a vulgarisée (image de soi construite par un locuteur dans son discours), ce qui peut être source d'équivoque.
8. De ce fait, nous mentionnerons quelques-uns de ses commentaires sur l'oxymore en contrepoint de notre analyse consécutive.
9. Signalons cependant l'article récent de Monte (2008), ainsi que les quelques développements de Prandi (1992 et 1994) sur cette figure.
10. Quant au Groupe  $\mu$ , tout en voyant pareillement dans l'oxymore « une contradiction entre deux mots voisins », il le classe parmi les « métagèmes » par suppression-adjonction négative » (1970 : 120).
11. Comme le note Prandi, la structure conflictuelle de l'oxymore est avant tout due au « cumul de deux concepts opposés » dans une charpente grammaticale régulière (1994 : 461).
12. Nous adoptons ici la terminologie de Riegel, Pellat et Rioul, pour lesquels « la fonction épithète est également exercée par le nom dépourvu de déterminant [...] lorsqu'il est directement postposé au nom qu'il détermine » (1994 : 186).
13. Ainsi, le « soleil noir » engendre un paradigme fertile en poésie : « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » (*Les Contemplations*, Hugo) – « Le deuil au fond des cieus tourne // Ses soleils noirs » (*La Bêche*, Verhaeren)...
14. Nous rejoignons ici le Groupe  $\mu$  : « Le rapprochement entre oxymore et antithèse, proposé par certains auteurs, est évidemment fantaisiste, puisque cette dernière est un métalogisme par répétition [...]. L'oxymore viole le code et appartient *de facto* au domaine des métagèmes » (1970 : 121).
15. Pour une discussion sur le concept d'allotopie, voir le Groupe  $\mu$  (1977 : 54-55).
16. L'isosémie définissant une congruence sémantique entre deux lexèmes (Groupe  $\mu$ , 1977 : 41).
17. Selon Prandi, la plus grande subversion de l'oxymore tient encore au fait qu'il offre « une contradiction directe », tandis que la métaphore repose sur « une contradiction indirecte entre catégories ontologiques présupposées » (1992 : 97).

18. En cela, d'après Monte, celui-ci se trouve en « posture de surénonciation » (2008 : 46).
19. Une telle possibilité de réduction conduit le Groupe  $\mu$  à postuler l'existence d'« un degré zéro de l'oxymore » (1970 : 120).
20. En voici le début : « *Dessein et destin de Charles de Gaulle* de François Moreuil s'intéresse à la jeunesse du chef de la France libre. On ne roule pas sur l'or en 1900 dans cette famille de la petite noblesse française [...] ».
21. Relevant également cet exemple, le Groupe  $\mu$  note à son propos que « l'obscur et le clair n'y émanent pas d'un objet unique, mais seulement de zones voisines du ciel » (1970 : 120).
22. L'oxymore revêt alors une dimension polyphonique observée par Prandi. Selon lui, celle-ci se fonde le plus souvent « sur la présence [...] de plusieurs énonciateurs conflictuels, dont l'un, cité, ne coïncide pas avec le locuteur » (1992 : 33).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATTEUX, C. [1774] : *Principes de la littérature*, Paris, Saillant & Desaint.
- BENVENISTE, E. [1974] : *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard.
- BERGEZ, D., V. GÉRAUD et J.-J. ROBRIEUX [1994] : *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod.
- BERRENDONNER, A. [1981] : *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.
- BLACK, M. [1962] : *Models and Metaphor*, Ithaca, Cornell University Press.
- BONHOMME, M. [1998] : *Les Figures clés du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Mémo » ;
- [2005] : *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion ;
- [2006] : *Le Discours métonymique*, Berne, Peter Lang.
- CHARBONNEL, N. [1991] : *L'important, c'est d'être propre*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- CICÉRON [1930] : *De l'orateur*, tome 3, Paris, Les Belles Lettres.
- COHEN, J. [1970] : « Théorie de la figure », *Communications*, n° 16, 3-25.
- CONDILLAC, E. [(1767) 1970] : *Traité de l'art d'écrire*, Genève, Slatkine.
- DUMARSAIS, C. C. [(1730) 1977] : *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce.
- ECO, U. [1992] : *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- FONTANIER, P. [(1821 et 1827) 1968] : *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FORGET, D. [2000] : *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota Bene.
- FOUQUELIN, A. [(1555) 1990] : *La Rhétorique française*, dans F. Goyet (dir.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 345-464.
- GROUPE  $\mu$  [1970] : *Rhétorique générale*, Paris, Larousse ;
- [1977] : *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éd. Complexe.
- JAKOBSON, R. [1963] : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1986] : *L'Implicite*, Paris, Armand Colin ;
- [1994] : « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, n° 101, 57-71.
- KITTAY, E. F. [1987] : *Metaphor*, Oxford, Clarendon Press.
- KLINKENBERG, J.-M. [1990] : *Le Sens rhétorique*, Toronto, Éd. du Gref ;
- [1996] : *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck ;
- [1999] : « Métaphore et cognition », dans N. Charbonnel et G. Kleiber (dir.), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 135-170.
- LAMY, B. [1701] : *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Mariette.
- LE GUERN, M. [1993] : « Tropes et figures chez Bernard Lamy », *Verbum*, n° 1-2-3, 15-21.
- MONTE, M. [2008] : « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? », *Langue française*, n° 160, 37-53.
- PAULHAN, J. [1977] : *Traité des figures*, Paris, Le Nouveau Commerce.
- PERRIN, L. [1996] : *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé.
- PRANDI, M. [1992] : *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit ;
- [1994] : « Tautologie, contradiction, incohérence dans les textes et dans les discours », *Il Confronto letterario*, n° 22, 433-466.
- PSEUDO-LONGIN [1993] : *Du sublime*, Paris, Payot.
- QUINTILIEN [1978] : *Institution oratoire*, tome 5, Paris, Les Belles Lettres.
- RIEGEL, M., J.-C. PELLAT et R. RIOUL [1994] : *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- SEARLE, J. R. [1982] : *Sens et Expression*, Paris, Minuit.
- SPERBER, D. et D. WILSON [1989] : *La Pertinence*, Paris, Minuit.
- TAMBA-MECZ, I. [1981] : *Le Sens figuré*, Paris, PUF.



# L'INTERACTION MÉTAPHORIQUE: UNE GRANDEUR ALGÈBRIQUE

MICHELE PRANDI

Ce qui nous étonne quand nous pensons à la métaphore, c'est le grand nombre de théories différentes et souvent opposées qui ont été proposées le long des siècles. Dans l'histoire de la pensée, la métaphore a été définie à tour de rôle comme transfert de mot (Aristote, *Poétique*) et comme extension de sens d'un mot (Dumarsais, [1730] 1988), comme substitut (Fontanier, 1968; Genette, 1968; Groupe  $\mu$ , 1970; Todorov, 1970) et comme interaction conceptuelle (Richards, 1936; Black, 1954 et 1967), comme système de concepts au service de la pensée cohérente (Blumenberg, 1949; Weinrich, 1958 et 1964; Lakoff et Johnson, 1981; Lakoff et Turner, 1989; Gibbs, 1994) et comme interprétation discursive d'un signifié incohérent (Weinrich, 1963 et 1967; Prandi, 1992). De toutes ces théories, aucune n'est complètement fausse, aucune n'est exhaustive. Toutes sont appuyées par des faits pertinents, aucune n'est en mesure de les inclure tous.

Ce que toutes ces théories différentes ont en commun, c'est de se concentrer sur l'une des issues admises par un processus métaphorique. Or, les issues d'un processus métaphorique sont nombreuses, différenciées et souvent même opposées, mais se développent toutes à partir d'une seule source, à savoir d'un transfert qui déclenche une interaction conceptuelle. Si nous isolons les issues, l'analyse de la métaphore est ou incohérente ou partielle, et une description adéquate est impossible. Si par contre nous privilégions la source, la métaphore est vue comme un processus unitaire, dont les issues multiples se justifient facilement.

Dans mon article, je vais d'abord souligner la pluralité des types que la métaphore connaît, pour me pencher ensuite sur le transfert et sur l'interaction qu'il déclenche, et montrer finalement que, à partir de l'interaction, il est possible de justifier et d'inclure au sein d'une vision unitaire le large éventail de types documentés à travers les textes et privilégiés dans la tradition.

## 1. LES ISSUES MULTIPLES DE LA MÉTAPHORE

Si nous envisageons l'éventail des issues admises par le procès métaphorique, la nébuleuse des types attestés se partage en deux grandes familles sur la base de deux paramètres, à savoir la cohérence conceptuelle et le statut sémiotique. En premier lieu, nous pouvons différencier les métaphores cohérentes, solidement installées dans notre pensée spontanée, des métaphores conflictuelles qui la défient et la sollicitent.

Sur le plan du statut sémiotique, les premières se justifient de l'intérieur de la pensée cohérente et coïncident avec le signifié codé et partagé de mots et d'expressions; les secondes reposent sur la capacité des formes linguistiques d'imposer un moule à la pensée, et coïncident avec des interprétations discursives contingentes d'énoncés aux signifiés conflictuels (voir plus loin la section 1.2).

### 1.1 Concepts cohérents et signifiés conflictuels

Les métaphores cohérentes se partagent entre les catachrèses (Dumarsais, [1730] 1988) et les concepts métaphoriques (Lakoff et Johnson, 1980; mais déjà Blumenberg, 1960 et Weinrich, 1958 et 1964). La catachrèse lexicale est en même temps isolée et non productive, morte. Si un bâtiment a des ailes, par exemple, cela n'implique ni qu'il ait un bec ou une queue, ni qu'il puisse voler. Au moment où il a été adapté au bâtiment, le concept d'aile a perdu toutes ses caractéristiques incompatibles avec l'identité consolidée de celui-ci. À la différence des catachrèses, les concepts métaphoriques ne sont ni isolés ni morts, mais organisés en réseaux complexes, actifs et productifs. S'il est cohérent de penser au désir comme si c'était du feu, par exemple, on peut développer cette idée avec une certaine systématisme, et dire qu'il brûle, ou qu'il est ardent, qu'il s'allume ou qu'il s'éteint, et ainsi de suite.

Comme tout concept cohérent, les concepts métaphoriques spontanés sont accessibles indépendamment de leur expression linguistique. Ils ne dépendent d'aucune en particulier, et peuvent être exprimés par plusieurs. Si l'on privilégie les types cohérents, comme il arrive dans les métaphorologies cognitives, on se fait l'idée d'une sorte de « génération spontanée » des métaphores, lesquelles pousseraient toutes seules d'un sol conceptuel déjà riche en métaphores. Le rôle des formes linguistiques apparaît comme purement instrumental, se réduisant à l'expression, à la stabilisation et à la mise en circulation de concepts indépendants (Lakoff et Johnson, 1981; Lakoff et Turner, 1989; Gibbs, 1994).

Les métaphores conflictuelles, qui forment la partie la plus qualifiée des métaphores dites vives, naissent en dehors du territoire de la cohérence.

Tout en incluant une couche importante de concepts métaphoriques, la pensée n'est pas en mesure de franchir la barrière de la cohérence sans le support actif d'un moule linguistique indépendant des contraintes de la pensée. En présence d'une métaphore vive, le rapport entre structures de la pensée et expressions linguistiques se renverse. La métaphore n'est pas simplement exprimée mais véritablement construite par l'expression.

Grâce à un réseau solide de relations grammaticales insensibles à la pression des concepts organisés, une phrase a la force de connecter les concepts atomiques dans une relation conflictuelle (Husserl, [1901] 1970); Black, 1954 et 1967; Weinrich, 1963 et 1967; Prandi, 1992, 1998 et 2004). Une expression linguistique est ainsi en mesure de construire un signifié complexe qui n'a aucune contrepartie dans le domaine des concepts cohérents, dont la légalité immanente est bouleversée. S'il est cohérent de verser des substances concrètes liquides comme le vin, et même des substances métaphoriquement liquides comme l'argent, par exemple, il n'est pas cohérent de verser *la mélancolie des soleils couchants* ou *l'espoir*, comme il arrive de le lire chez Verlaine et Baudelaire. Si un concept cohérent est simplement porté à l'expression par une forme linguistique, un concept conflictuel est réellement construit par elle. Un concept conflictuel ne peut être conçu que comme le signifié d'une expression complexe. On peut le concevoir comme une structure sémantique mais pas comme une structure conceptuelle.

Les signifiés conflictuels forment la partie la plus qualifiée des tropes, et fournissent un observatoire privilégié pour leur étude. En particulier, le conflit permet d'isoler avec précision les deux constituants d'un trope, appartenant à deux aires conceptuelles hétérogènes, que Black (1954) appelle cadre (*frame*) et foyer (*focus*). Le cadre se définit par sa cohérence avec le texte qui accueille l'expression, alors que le foyer y introduit un élément étranger. L'énoncé *L'eau abreuvaient [les palmiers]* (Gide), par exemple, décrit une oasis: *l'eau* et *les palmiers* appartiennent au cadre cohérent, dans lequel le verbe *abreuver* introduit un concept étranger.

## 1.2 Signifiés et interprétations

Cette différence profonde dans la cohérence et dans la relation avec l'expression linguistique se double d'une différence tout aussi essentielle de statut sémiotique.

Une métaphore cohérente – une catachrèse comme l'aile d'un bâtiment, mais aussi un concept métaphorique tel que l'emploi de *verser* avec l'argent ou de *caresser* avec un sentiment – est une expression pourvue d'un signifié stable qui, en principe, peut être enregistré dans un dictionnaire. Typiquement, il s'agit de l'une des acceptions d'un lexème polysémique. La métaphore est encapsulée dans ce signifié.

Le contenu d'une métaphore issue d'un conflit, tout au contraire, ne coïncide pas avec le signifié de l'expression conflictuelle, mais il est le produit contingent et réversible d'un acte d'interprétation textuelle ou discursive. Dans la métaphore vive, aucun changement de signifié ne se produit. Chaque mot, y compris le foyer, garde son signifié, et c'est précisément grâce à cela que le signifié de la phrase, et de l'énoncé qui en représente l'équivalent fonctionnel, est conflictuel. C'est le signifié conflictuel de l'énoncé pris comme un tout qui, en l'occurrence, est prêt à recevoir une interprétation métaphorique. Pour illustrer ce point, observons un exemple.

Le premier vers du célèbre poème d'Alcman – *Dorment les sommets des montagnes* – dépeint un procès conflictuel: il attribue l'état de sommeil, cohérent avec les êtres vivants, à la nature inanimée. Alors qu'une expression cohérente met en place un procès sans profondeur, la saturation incohérente d'un terme relationnel comme *dormir* donne lieu à un procès stratifié et clivé, caractérisé par un surplus de structure, c'est-à-dire de concepts et de relations, et traversé par une double tension. L'identité des montagnes est défiée par les êtres animés, qui sont les sujets cohérents du verbe *dormir*; en même temps, le contenu du verbe *dormir* est à son tour sollicité par un double virtuel cohérent avec le sujet, comme s'il était destiné à mettre en scène de façon oblique un état cohérent des montagnes. Le signifié de la phrase est ce conflit. La métaphore n'est pas encapsulée dans ce signifié; elle n'est que l'une des options multiples qui s'ouvrent à son interprétation discursive.

En premier lieu, l'énoncé admet une interprétation littérale, comme description d'un monde régi par une constitution conceptuelle différente de la nôtre. Dans les fables de Phèdre, par exemple, on rencontre des animaux et même des arbres qui parlent. La parole des arbres n'est pas métaphorique, car elle appartient de plein droit au monde de la fable:

*Calumniari si quis autem voluerit,  
quod arbores loquantur, non tantum ferae,  
fictis iocari nos meminerit fabulis*<sup>1</sup>

Parmi les interprétations figurées, on pourrait envisager en premier lieu une option métonymique: le sommeil n'est pas attribué aux montagnes, mais aux êtres vivants qui les peuplent. L'identification d'un référent pertinent – les vivants – et sa mise en relation cohérente avec le sujet conflictuel – avec les montagnes – éteignent le conflit.

Si l'interprétation métaphorique est choisie, l'expression nous offre deux options qui peuvent se superposer, mais qui n'en demeurent pas moins logiquement indépendantes: le concept de sommeil dépeint de façon oblique un état cohérent des montagnes – par exemple, la paix ou le silence; le sommeil est appliqué aux montagnes qui, de ce fait, sont vues *comme si elles étaient* des êtres vivants.

À un seul signifié stable – le conflit – correspond donc une pluralité d'interprétations différentes, et la métaphore trouve sa place parmi celles-ci. Cela montre que la métaphore vive issue d'un conflit n'est ni dans le signifié d'un mot, comme la catachrèse et le concept métaphorique, ni dans le signifié d'une phrase, mais dans l'interprétation discursive de tout l'énoncé.

## 2. LA SOURCE UNIFIANTE DE LA MÉTAPHORE

### 2.1 Transferts de mots, transferts de concepts, interaction

Le moment unifiant de toute métaphore, par-delà les différences profondes que nous avons signalées, est dans la source. Et à la source de la métaphore se trouvent en tout cas le transfert d'un concept et l'interaction qui en découle: comme la brebis de Geoffrey de Vinsauf, qui pâture «*in rure alieno*», un concept se déplace dans un milieu conceptuel qui

lui est étranger. Une fois que l'on sait qu'une brebis a sauté la haie, on sait qu'elle se trouvera dans la nécessité d'interagir avec les indigènes, mais on ne sait pas encore ce qui va lui arriver lors de cette interaction. Elle peut se rendre tout de suite, ou revenir en arrière, ou lutter pour s'imposer, avec des résultats multiples: s'intégrer paisiblement, ou imposer sa règle aux anciens maîtres de façon plus ou moins poussée. Les mêmes options s'ouvrent à un concept transféré.

Qui cherche à identifier dans le transfert le caractère spécifique et distinctif de la métaphore se heurte à une première difficulté: dans la littérature sur les tropes, le transfert est vu non pas comme le trait distinctif de la métaphore, mais comme le trait commun partagé par tous, et notamment par la métonymie et la synecdoque. Traditionnellement, ce qui est censé distinguer les trois tropes majeurs, ce n'est pas la présence ou l'absence d'un transfert, mais la nature du vecteur reliant les deux concepts engagés. L'idée traditionnelle, cependant, se base sur une équivoque qui est déjà présente chez Aristote, et notamment sur l'idée que le transfert d'un mot – l'application d'un mot à un concept différent de son contenu codé ou à un objet extérieur à son domaine de dénotation – comporte le transfert d'un concept dans une aire conceptuelle étrangère. Mais cette idée doit être remise en question.

Tant la métaphore que la métonymie et la synecdoque peuvent être décrites comme des transferts de mots<sup>2</sup>. Cependant, si nous envisageons le concept, il en va tout autrement: seule la métaphore déplace un concept dans un milieu étranger, alors que l'activation tant d'une métonymie que d'une synecdoque suppose l'identification d'une relation entre deux concepts, chacun restant solidement ancré à son milieu d'appartenance. Pour illustrer ce point, revenons à notre exemple: *Dorment les sommets des montagnes*.

En présence d'une interprétation métonymique, il n'y a aucun transfert du concept de sommeil du monde animé à la nature inanimée. Dans l'interprétation métonymique, le sommeil est attribué non pas aux montagnes, mais à des êtres vivants qui entretiennent une relation cohérente avec les montagnes: ils y vivent. La relation cohérente entre la

nature inanimée et les êtres vivants retient le concept de sommeil dans son aire conceptuelle d'appartenance et bloque le transfert. Le sommeil reste un procès exclusif aux êtres vivants, et les montagnes restent des êtres inanimés.

En présence d'une interprétation métaphorique, le concept de sommeil, cohérent avec le monde animé, est réellement transféré dans le monde inanimé comme un élément étranger. Les montagnes se voient attribuer un procès restreint aux vivants. De ce fait, ou bien les montagnes sont vues *comme si elles étaient* des êtres vivants, et leur nature d'entités inanimées est remise en question, ou bien le concept de sommeil est adapté à la nature inanimée des montagnes.

Si le transfert ne caractérise que la métaphore, il est également vrai que toute métaphore, que ce soit une catachrèse, un concept métaphorique cohérent ou une métaphore vive, naît du transfert d'un concept dans un territoire conceptuel étranger. Comme le sommeil quitte le territoire des vivants pour envahir celui de la nature inanimée dans l'interprétation métaphorique du vers d'Alcman, le concept d'aile quitte le monde des animaux pour celui du bâtiment dans la catachrèse de l'aile d'un édifice, et le verbe *nourrir* quitte le domaine des vivants pour celui des sentiments dans son emploi avec *espoir*.

La présence d'un concept étranger active dans tous ces cas une double catégorisation, et donc une interaction (Black, 1954) entre concepts concurrents.

Le cas le plus transparent d'interaction métaphorique se produit chaque fois que deux concepts incompatibles, un concept qui est chez lui, pour ainsi dire, et un concept transféré, se disputent la détermination d'un seul et même objet<sup>3</sup>. Si nous utilisons l'expression *larmes de pluie* pour nous référer à des gouttes, par exemple, le concept de larme et le concept de goutte se disputent la détermination de ces agrégations d'eau qui tombent du ciel quand il pleut. Le concept de goutte a l'avantage d'être le gardien codé et partagé de l'identité du concept avec lui-même. Le concept de larme est le concept étranger qui menace cette identité: qui peut la détruire, mais aussi la solliciter de façon créatrice. D'après Black, nous appelons *sujet de discours primaire* l'objet dont on parle, reconnaissable grâce à son lien stable avec un concept

partagé – dans notre exemple, les gouttes de pluie –, et *sujet de discours subsidiaire* le concept étranger qui menace son identité et avec lequel il interagit<sup>4</sup>: les larmes.

## 2.2 L'interaction comme grandeur algébrique

Quand deux concepts incompatibles se disputent la détermination d'un seul et même objet, nous pouvons imaginer deux issues opposées.

Dans un cas, le sujet subsidiaire se plie à la cohérence du sujet primaire, sans menacer son identité mais sans rien lui apporter: le solde de l'interaction est donc négatif. C'est le cas de la catachrèse. Au lieu d'enrichir le sujet primaire, le sujet subsidiaire renonce à toutes ses propriétés incompatibles avec le sujet primaire. Au lieu de faire voler un bâtiment, par exemple, ses ailes métaphoriques perdent la caractéristique d'être un instrument de vol.

Dans le cas opposé, le sujet primaire est sollicité et reformulé sous la pression du sujet subsidiaire: le solde de l'interaction est positif. En cas de solde positif de l'interaction, nous pouvons parler de projection: tout ce qu'on peut attribuer de façon cohérente au sujet subsidiaire, on a le droit de le projeter sur le sujet primaire. Un énoncé comme *Le soleil versait à grands flots sa lumière sur le Mont Blanc* (H.B. de Saussure), par exemple, nous autorise à voir la lumière, l'objet conflictuel de *verser*, comme si c'était une substance liquide, c'est-à-dire, comme si elle partageait les propriétés qualifiantes de son objet cohérent.

Au milieu, nous pouvons idéalement situer la substitution: au lieu d'appauvrir le sujet subsidiaire ou d'accepter son défi, le sujet primaire s'en défait – le solde de l'interaction est nul. Les *larmes de pluie*, par exemple, ne sont que des gouttes.

Si cela est vrai, l'interaction est une grandeur algébrique, compatible avec un solde négatif (la catachrèse), nul (la substitution) ou actif (la projection).

## 3. STRUCTURE DE LA PROJECTION

Ce qui distingue les différents types de métaphore – la catachrèse, les concepts métaphoriques cohérents

et la métaphore vive dans toutes ses aventures, de la substitution à la projection –, c'est donc l'issue de l'interaction, son solde.

La catachrèse et la substitution sont immédiatement identifiées par le solde, respectivement passif et nul, de l'interaction, qui est dans les deux cas une valeur ponctuelle. Le solde actif, par contre, est une valeur graduée: le chemin de la projection qui s'ouvre devant une métaphore peut s'arrêter tout de suite ou se développer suivant un chemin tracé et reconnaissable, mais il peut aussi emboucher des chemins inexplorés, dont on connaît le point de départ mais pas forcément l'issue.

Face à une expression comme *larmes de pluie*, nous pouvons en premier lieu nous arrêter à une analogie évidente entre des larmes et des gouttes: en ce cas, le chemin de la projection s'arrête tout près de la simple substitution. Cela montre bien que le rôle de l'analogie dans l'interprétation de la métaphore, qui lui a valu sa fortune historique, consiste à arrêter le potentiel projectif dès qu'on entrevoit une propriété commune ou une ressemblance plus ou moins immédiate entre le sujet subsidiaire et le sujet primaire. Mais le potentiel créateur de la projection n'est pas limité par l'analogie.

S'il y a des larmes, nous pouvons facilement imaginer qu'il y a quelqu'un qui pleure. Or, la pluie est un procès impersonnel, sans actants: où trouver une analogie avec les pleurs? Peu importe. Insouciant de la difficulté, la métaphore nous pousse à chercher un sujet pour ces pleurs, et cela pourrait être la nature. Mais pourquoi la nature pleurerait-elle? Comme c'est le jour des défunts, il est possible qu'elle éprouve de la sympathie pour nous. Donc, elle n'est pas une marraine, mais une mère qui partage notre souffrance... Le chemin de la projection nous a conduit bien loin, et l'analogie évidente entre les larmes et les gouttes nous paraît bien lointaine.

Si nous voulons nous faire une idée de la latitude de la projection, les métaphores vives issues d'un conflit nous offrent le meilleur point d'observation. Quant il est interprété comme une métaphore, le conflit conceptuel n'est pas un simple détour prêt à revenir tout de suite à la cohérence, comme en présence d'une métonymie ou d'une synecdoque,



mais se change en une source inépuisable d'énergie conceptuelle, qui semble dilater à l'infini l'horizon de la projection: on dirait à ce point qu'un silence mystique est la seule option qui nous reste. En fait, c'est le contraire. La projection métaphorique peut être circonscrite, non pas dans ses issues occasionnelles, évidemment, mais dans son périmètre conceptuel<sup>5</sup>.

Le rôle de l'expression linguistique dans la création métaphorique se réduit au transfert d'un concept dans un domaine étranger grâce à la créativité syntaxique et au conflit que ce transfert déclenche. Une fois que le transfert a eu lieu, le témoin revient à la pensée cohérente: la projection métaphorique n'a d'autres limites que la cohérence interne du sujet subsidiaire. Tout ce qui peut être projeté dans le domaine d'accueil n'est autre chose que l'entourage cohérent du concept transféré. Circonscrire l'ensemble des projections possibles équivaut à circonscrire l'environnement cohérent et approprié du concept transféré: sa distribution. Si cette dernière tâche est raisonnable, la première l'est aussi.

L'environnement conceptuel cohérent n'a pas la même forme pour tous les types de concepts. De ce fait, le premier pas consiste à distinguer les concepts ponctuels et saturés des concepts relationnels et non saturés. Les premiers sont les contenus de noms classificatoires – *livre*, *chien*, *arbre* – alors que les seconds sont les contenus de verbes, d'adjectifs ou de noms de procès et qualités: *rêver*, *chauve*, *nauffrage* ou *tristesse*. À première vue, on dirait que le transfert d'un nom classificatoire aboutit à une projection ponctuelle – par exemple d'un objet sur un objet –, alors que le transfert d'un concept relationnel aboutit à la projection d'une relation – par exemple, d'un procès sur un procès. En fait, les choses sont plus complexes, car ce n'est pas le concept isolé qu'on projette, mais son environnement conceptuel.

La distribution des termes relationnels se définit sur la base des arguments cohérents et appropriés qu'ils admettent, et donc en termes d'environnements formés par des concepts ponctuels. De ce fait, lors d'un transfert métaphorique, nous pouvons imaginer aussi bien la projection de la relation sur une relation étrangère que la projection de l'un de ses arguments

cohérents et appropriés sur un argument étranger, ou encore un mélange des deux stratégies. Quand Gide écrit *L'eau abreuait les palmiers*, par exemple, on est naturellement poussé à projeter le concept relationnel *abreuver* sur sa contrepartie dans le domaine végétal *irriguer*, mais on peut aussi se servir du transfert pour projeter sur les palmiers un troupeau de brebis, sujet solidaire d'*abreuver*. Quand le même auteur écrit que *Des pétales neigent sur le tapis*, les pétales se changent en flocons de neige<sup>6</sup>. La dimension relationnelle du contenu verbal et les propriétés ponctuelles de ses actants cohérents et appropriés s'allient pour multiplier les dimensions pertinentes de la projection métaphorique.

La distribution d'un terme ponctuel, réciproquement, se définit sur la base de l'ensemble des prédicats cohérents et appropriés qui peuvent lui être appliqués. À la différence d'un concept relationnel, un concept ponctuel ne trace aucune relation, mais il est prêt à entrer comme terme passif dans plusieurs. Cela implique que l'identité d'un concept ponctuel dépend autant du réseau de relations cohérentes et appropriées, dans lesquelles il est prêt à entrer, que de ses propriétés inhérentes (voir notamment Gross, 1992 et 1994; Le Pesant et Mathieu-Colas, 1998; Mathieu-Colas, 1998). Un livre, par exemple, n'est pas seulement un objet qui présente certaines caractéristiques observables. Il est surtout le support d'un texte que l'on peut écrire ou lire, parcourir en le feuilletant, dans lequel on trouve des renseignements, qui nous raconte une histoire ou nous introduit dans une théorie. La double identité du terme ponctuel ouvre à son tour deux chemins virtuels au transfert métaphorique, qui naturellement ne s'excluent pas mais sont prêts à se superposer. Quand l'écrivain turc N. Gürsel écrit *Les cheveux de ma mère étaient un champ de blé*, on pense plus immédiatement à leur couleur, et donc à une propriété inhérente, qu'à des propriétés relationnelles – par exemple qu'ils sont prêts à être moissonnés. Mais quand un monument est vu comme un livre, comme dans *The Stones of Venice* de Ruskin, ce sont les propriétés relationnelles du concept de livre qui sont valorisées. Si nous sommes capables de déchiffrer son écriture, de comprendre le langage dans lequel il est

écrit et d'interpréter correctement son message, un monument devient un document (Le Goff, 1978) et, comme un texte, il nous raconte son histoire.

Si cela est vrai, l'argument projeté d'un foyer relationnel – verbe, adjectif, nom de procès ou de qualité – se change à son tour en centre d'irradiation de relations projetables, dans une réaction en chaîne qui dilate énormément les effets de la métaphore. Si, par exemple, la lumière est versée – *Le soleil versait à grands flots sa lumière sur le Mont Blanc* –, elle est vue comme si elle était une substance liquide, prête à hériter de toutes les propriétés d'une substance liquide, et à entrer dans tous les procès dans lesquels une substance liquide peut entrer. Toutes ces figures de la lumière liquide sont documentées dans la poésie du Romantisme anglais et du Symbolisme français :

*They pour fresh light* (Shelley); *The moon rains out her beams* (Shelley); *The light that flow'd down on the winds* (Blake); *The light which streams here* (Byron); *The free heaven [...] rains fresh light and dew / On the wide earth* (Shelley); *Liquid streams of light* (Shelley); *The floods of light / Which flow over the world* (Shelley); *The sunset's sea of beams, / Whose golden waves [...] / Fade fast* (Shelley); *Lo! The light of the morning is flowing / Through radiant portals of gold* (Charlotte Brontë).

*Le ciel bas et lourd [...] / il nous verse un jour noir plus triste que les nuits* (Baudelaire); *L'astre coule et fait un ruisseau* (Leconte de Lisle); *Il est étendu dans l'herbe, [...] / pâle dans son lit vert où la lumière pleut* (Rimbaud); *La pleine lune s'étalait, / et la solennité de la nuit, comme un fleuve, sur Paris dormant ruisselait* (Baudelaire); *La lune est dans son plein, / d'une blanche lueur la clairière est baignée* (V. Hugo); *Torrent de lumières prodiguées dans un commun et rapide écoulement* (Michelet); *Comme un flot ruisselant [...] de lumière* (De Banville); *L'astre coule et fait un ruisseau* (Leconte de Lisle).

Dans tous les cas examinés, ce qui ouvre à la métaphore l'horizon de la création n'est pas la transgression de la légalité conceptuelle, qui n'est qu'un premier mouvement, mais la projection de ce même système de restrictions distributionnelles que nous aurions pu imaginer, un peu hâtivement, avoir transgressé. La créativité de la métaphore n'est pas à chercher dans ce qui est projeté, en l'occurrence un

réseau de concepts cohérents et familiers, mais dans le transfert de ce réseau dans un domaine cible étranger.

### 3.1 Projection et analogie

L'exemple qui nous a permis d'introduire le concept d'interaction – l'expression *larmes de pluie* – avait l'avantage d'identifier immédiatement les deux termes engagés, à savoir le sujet primaire et le sujet subsidiaire. Or, parmi les métaphores vives, il arrive facilement que le sujet primaire ne soit pas accessible en dehors d'une interprétation métaphorique contingente. Si nous interprétons l'énoncé *Dorment les sommets des montagnes* comme l'expression métaphorique d'un état des montagnes, par exemple, on s'aperçoit tout de suite qu'on ne dispose pas d'une caractérisation univoque de cet état indépendamment d'une interprétation métaphorique donnée. Tout ce que nous savons, c'est que l'état des montagnes qu'on appelle sommeil est cohérent avec les montagnes et non pas avec les êtres vivants. Il est clair que l'identification d'un sujet primaire comporte la disponibilité d'un double virtuel, et donc d'un substitut potentiel cohérent du foyer. Toutefois, la disponibilité d'un double virtuel du foyer n'est pas garantie pour toutes les métaphores, et dépend des propriétés structurales de l'expression (Prandi, 1992 : 118-122). Cette circonstance nous permet de mesurer la distance entre l'idée de projection et la notion traditionnelle d'analogie.

L'inaccessibilité du sujet primaire est un obstacle infranchissable si nous pensons que la métaphore se fonde sur une analogie, mais n'oppose aucune difficulté à la projection. Alors que l'analogie, quel que soit son contenu, est par définition une relation dont la mise en œuvre présuppose deux termes identifiables indépendamment, la projection n'a pas besoin d'une identification préalable et univoque du sujet primaire. En effet, elle peut avoir comme cible tant un sujet primaire identifié indépendamment, destiné à être restructuré, qu'une inconnue au sens mathématique, dont le contenu est destiné à être rempli par la projection elle-même. Nous n'avons aucune idée, avant la métaphore, de ce que c'est que le sommeil des montagnes. Le mécanisme de la projection est en mesure de remplir ce vide.

#### 4. LIMITES DE LA PROJECTION

Le réseau de concepts formés par la distribution cohérente d'un concept source définit le périmètre extérieur de ce qui peut être projeté, mais n'est pas en mesure de prévoir, heureusement, ce qu'il est pertinent de projeter dans un cas particulier, qui est une option contingente justifiée par des raisons contingentes. L'idée qu'une théorie de la métaphore doit prévoir une option, dont la pertinence ne peut qu'être contingente, est une idée déroutante, qui, prenant comme modèle la démarche régressive conduisant à la catachrèse, prétend lire dans le signifié de l'expression une pensée qui lui échappe, et bloquer à jamais l'énergie libérée par le conflit. Comme l'écrit Davidson: «The common error is to fasten on the contents of the thoughts a metaphor provokes and to read these contents into the metaphor itself» ([1978] 1984: 261)<sup>7</sup>.

Face à cet horizon potentiellement très ouvert, il s'agit maintenant de justifier les limites imposées à la projection, d'une part dans le contenu des concepts métaphoriques documentés dans le lexique et, d'autre part, dans l'interprétation des métaphores vives actives dans les textes. En effet, la projection métaphorique est soumise à deux ordres de contraintes. Un premier ordre de contraintes est systématique et fonde la distinction entre concepts métaphoriques cohérents et métaphores vives. Son critère est la cohérence conceptuelle du sujet primaire. Un second ordre de contraintes est contingent et adapte l'interprétation des métaphores vives au texte ou au discours qui les accueille. Son critère est la cohérence textuelle.

##### 4.1 La cohérence conceptuelle:

###### *les concepts métaphoriques partagés*

Les distinctions basées sur le solde de l'interaction sont excentriques par rapport aux paramètres de la cohérence et du statut sémiotique. En particulier, les concepts métaphoriques partagés, tout en étant cohérents et faisant l'objet d'une expression passive, rentrent dans l'aire de la projection, à côté des métaphores vives.

Comme les catachrèses, les concepts métaphoriques ne sont pas l'issue contingente d'actes d'interprétation, mais des signifiés codés et stables

de mots ou d'expressions, qui sont par définition cohérents. Quand on applique à l'argent des verbes comme *verser* ou *évaporer*, il n'y a aucun conflit. À la différence de la catachrèse, cependant, les concepts métaphoriques partagés présentent un solde actif de l'interaction. Quand nous disons que l'argent se verse et coule, qu'il s'évapore ou qu'il est congelé, nous ne sommes pas en présence d'innocentes façons de parler qui n'engagent pas la pensée, mais d'une aire conceptuelle compacte qui fonctionne à partir d'un modèle étranger: l'argent est réellement pensé comme si c'était une substance liquide. Donc, il y a projection.

En même temps, cette véritable inondation conceptuelle qu'est la projection n'est pas libre, comme en présence de métaphores vives, mais elle est soumise à une contrainte sévère et infranchissable: la contrainte de la cohérence du sujet primaire. Les concepts partagés sont par définition cohérents. Le codage et le partage impliquent la cohérence et bloquent toute inférence potentiellement conflictuelle issue du sujet subsidiaire. Après avoir manié de l'argent liquide, par exemple, nous n'allons pas nous essuyer les mains. Du temps, également, nous pouvons dire qu'il s'écoule. Mais cela ne nous autorise pas à parler de *flots du temps*, de *flots des années* et d'*ondes du temps*. Si nous le faisons, comme le fait Hölderlin, nous franchissons la limite du codage et du partage, et donc la barrière qui sépare le signifié d'une expression d'un conflit conceptuel ouvert à l'interprétation métaphorique.

Un cas privilégié de cette cooccurrence de projection et d'impératif de cohérence du sujet primaire est offert par les concepts métaphoriques d'invention dont est riche l'histoire des sciences. L'idée que la lumière se propage en ondes ne se retrouve pas seulement parmi les poètes, mais aussi parmi les physiciens: elle parcourt l'histoire de la physique depuis Huygens (XVII<sup>e</sup> siècle), et reçoit sa formulation rigoureuse par Maxwell (fin XIX<sup>e</sup> siècle). Les métaphores de la découverte partagent avec les métaphores poétiques le défi aux idées acquises et la nature projective. Elles s'en différencient du fait qu'elles sont destinées à se changer en concepts stables et cohérents, ce qui limite le mécanisme de projection.

Les ondes de lumière ne nous baignent pas de leurs embruns.

#### 4.2 La cohérence et la pertinence textuelle : la métaphore vive dans le texte

Dans les textes, la projection peut être sévèrement limitée par la contrainte interne et contingente de la cohérence textuelle.

Comme Conte ([1988] 1999: 29) le rappelle, la cohérence textuelle, en anglais *coherence*, ne doit pas être confondue avec la cohérence conceptuelle, en anglais, *consistency*, qui est à la base de l'idée de conflit. La cohérence conceptuelle est une propriété négative du signifié d'une phrase isolée et se réfère à l'absence de contradiction ou de conflit conceptuel dans sa structure. La cohérence textuelle, par contre, est la propriété positive de la relation entre un énoncé et le milieu communicatif qui l'accueille, typiquement un texte. La cohérence conceptuelle dépend d'un système de critères externes définis *a priori*: du principe de contradiction pour la composante formelle, et d'une véritable « grammaire des concepts » (Prandi, 2004: chap. 8) pour la composante substantielle. La cohérence d'un texte dépend non pas d'un système de critères externes définissables *a priori*, mais de critères internes, aussi contingents que la configuration textuelle elle-même. Un texte n'est pas cohérent du fait qu'il respecte une sorte de grammaire, mais si et seulement si les énoncés qui le composent s'intègrent mutuellement, c'est-à-dire s'ils peuvent être interprétés comme coopérant à un but communicatif commun. Cela vaut aussi pour les énoncés métaphoriques.

L'adaptation d'un contenu métaphorique au texte qui l'accueille présente deux volets de signe opposé. Pour pouvoir entrer dans un texte cohérent, l'interprétation métaphorique d'un conflit conceptuel est obligée de laisser tomber toutes les projections qui ne sont pas pertinentes pour la progression thématique de ce texte. Pour les mêmes raisons, le phénomène opposé est aussi documenté: l'impératif de pertinence et cohérence qui préside à la construction d'un texte est en mesure de réveiller un concept métaphorique cohérent et même une

catachrèse, déclenchant un mouvement projectif dans le second cas, lui ouvrant des chemins inattendus dans le premier.

Isolée du texte auquel elle appartient, une phrase comme *Finalement l'Océan, cet ami généreux des malheureux, ouvrit ses mains pour l'accueillir* admet une grande quantité d'interprétations métaphoriques. Mais quand le lecteur du roman *Tom Jones* de Fielding tombe sur ce passage, il ne peut pas se soustraire à la question sur le contenu ultime de la métaphore: *qu'est-il exactement arrivé à Tom Jones?* L'interprétation offerte par Fielding lui-même – *Pour m'exprimer sans figure, il décida de s'embarquer* – est cohérente avec l'intrigue du roman et, de ce fait, bloque localement la dérive projective déclenchée par le conflit.

Face à une phrase comme *La vérité est [...] une lumière*, on est tenté de reconnaître tout simplement le concept métaphorique partagé, hérité d'une tradition millénaire. Mais quand Tocqueville écrit que *La vérité est [...] une lumière que je crains d'éteindre en l'agitant*, on se rend compte qu'on ne projette pas sur la vérité la propriété attendue et à son tour métaphorique de la clarté, mais la vulnérabilité, et donc une propriété de la lumière qui n'est pas incluse dans les schémas hérités. La vérité est une lumière parce qu'il est aussi facile de l'éteindre et, pour la préserver, il faut prendre des précautions. Dans les deux cas, la fragilité entraîne l'assomption de responsabilités, et ainsi de suite. De facteur de blocage, la cohérence textuelle s'est changée en facteur de promotion de la projection.

#### 5. CONCLUSION

De la catachrèse à la projection la plus hardie, la métaphore est une, mais ses issues sont multiples. L'unité est dans le transfert et l'interaction; la pluralité est dans les issues multiples que le transfert et l'interaction admettent. Pour mesurer avec exactitude la nature et le contenu de chacune de ces issues, j'ai proposé de définir l'interaction, que Black (1954) oppose tant à la substitution qu'à la catachrèse, comme une grandeur algébrique qui inclut la substitution et la catachrèse comme cas particuliers aux côtés de la projection.

## NOTES

1. « Si quelqu'un voulait nous calomnier du fait que non seulement les bêtes, mais même les arbres ont le don de la parole, qu'il sache que nous nous amusons avec des fables de fantaisie » (nous traduisons).
2. L'idée d'un échange de mots se trouve dans l'étymologie même du nom grec *metonymia*. L'association de métonymie et transfert est courante dans la littérature, de Bonhomme (1987 ; 2006), qui parle de « transferts métonymiques », à Barcelona (2000 : 4), qui va jusqu'à parler de projection : la métonymie est « a conceptual projection whereby one experiential domain (the target) is partially understood in terms of another experiential domain (the source) included in the same common experiential domain ». (Notre traduction : « une projection conceptuelle par laquelle un domaine empirique (la cible) est partiellement compris à partir d'un autre domaine empirique (la source) inclus dans le même domaine d'expérience »).
3. Dans ce contexte, le terme *objet* n'est pas utilisé dans l'acception restreinte de « chose », mais dans le sens épistémologique, qui inclut tout type d'entité qui peut faire l'objet d'une catégorisation conceptuelle, et donc aussi bien des individus et des masses que des procès et des propriétés.
4. La relation entre cadre et sujet de discours primaire, d'une part, foyer et sujet de discours subsidiaire, d'autre part, est complexe et variable, et dépend de la catégorie grammaticale et de la fonction du foyer (voir Prandi, 1992 : 127-134).
5. Dans ce qui suit, nous reprenons en partie le propos déjà tenu dans Prandi (2008 : 36-38).
6. Cette propriété des termes relationnels métaphoriques est soulignée par Christine Brooke-Rose (1958 : 241), qui s'inspire de Geoffrey de Vinsauf.
7. « La faute usuelle consiste à viser tout de suite le contenu de la pensée provoquée par la métaphore et à lire ce contenu dans la métaphore elle-même » (nous traduisons).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE [1965] : *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres.
- BARCELONA, A. [2000] : *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter.
- BLACK, M. [1954] : « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 55, 273-294 (réimpr. dans M. Black [1962], 25-47) ;
- [1962] : *Models and Metaphors*, Ithica et Londres, Cornell University Press ;
- [1979] : « More about metaphor », dans A. Ortony (dir.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 19-43.
- BLUMENBERG, H. [1960] : *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier & Co.
- BONHOMME, M. [1987] : *Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang ;
- [2006] : *Le Discours métonymique*, Berne, Peter Lang.
- BROOKE-ROSE, C. [1958] : *A Grammar of Metaphor*, Londres, Secker & Warburg.
- CONTE, M.-E. [(1988) 1999] : *Condizioni di coerenza*, Florence, La Nuova Italia (nouvelle édition dirigé par B. Mortara Garavelli, Alexandrie, Edizioni dell'Orso).
- DAVIDSON, D. [(1978) 1984] : « What metaphors mean », *Critical Inquiry*, n° 5 (réimpr. dans D. Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, 245-264).
- DUMARSAIS, C. [(1730) 1988] : *Des tropes, ou des différents sens*, Paris, Flammarion.
- FONTANIER, P. [1968] : *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion (rassemble le *Manuel classique pour l'étude des tropes* [1821] et le *Traité général des figures de discours autres que les tropes* [1827]).
- GENETTE, G. [1966] : *Figures*, Paris, Seuil ;
- [1968] : « Introduction » à P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 5-17.
- GIBBS, R.-W. Jr [1994] : *The Poetics of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GROSS, G. [1992] : « Forme d'un dictionnaire électronique », dans A. Clas et H. Safar (dir.), *L'Environnement traductionnel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 255-271 ;
- [1994] : « Classes d'objets et description des verbes », *Langages*, n° 115, 15-30.
- GROUPE  $\mu$  [1970] : *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- HUSSERL, E. [(1900) 1961] : *Logische Untersuchungen*, vol. I (1900) et vol. II (1901), Halle, Niemeyer. Édition critique : *Husserliana*, vol. XVIII (1975) et vol. XIX, I-II (1984), La Haye, Nijoff. Trad. française (de la 2<sup>e</sup> éd., Halle, 1922-1923) : *Recherches logiques*, tome I (1959) et tome II (1961-1962), Paris, PUF.
- LAKOFF, G. et M. JOHNSON [1981] : *Metaphors we Live by*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. et M. TURNER [1989] : *More than Cool Reason*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- LE GOFF, J. [1978] : « Documento/Monumento », *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Turin, Einaudi.
- LE PESANT, D. et M. MATHIEU-COLAS (dir.) [1998] : *Les Classes d'objets*, *Langages*, n° 131, Paris, Larousse.
- MATHIEU-COLAS, M. [1998] : « Illustration d'une classe d'objets : les voies de communication », dans D. Le Pesant et M. Mathieu-Colas (dir.), 77-90.
- PRANDI, M. [1992] : *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit ;
- [1998] : « Contraintes conceptuelles sur la distribution : réflexions sur la notion de classe d'objet », dans D. Le Pesant et M. Mathieu-Colas (dir.), 34-44 ;
- [2004] : *The Building Blocks of Meaning*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins ;
- [2008] : « La métaphore : la pensée cohérente à l'épreuve du conflit conceptuel », dans D. Jamet (dir.), *Dérives de la métaphore*, Paris, L'Harmattan, 31-34.
- RICHARDS, I. A. [1936] : *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press.
- TODOROV, T. [(1970) 1979] : « Synecdoques », *Communications*, n° 6 (réimpr. dans T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot (dir.), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 7-26).
- VINSAUF, G. de [1924] : « Poetria Nova », dans E. Faral, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion.
- WEINRICH, H. [1958] : « Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld », *Romanica, Festschrift Rohlf's*, Halle, Niemeyer, 508-521 ;
- [1963] : « Semantik der kühnen Metapher », *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 37, 325-344 ;
- [1964] : « Typen der Gedächtnismetaphorik », *Archiv für Begriffsgeschichte*, n° IX, 23-26 ;
- [1967] : « Semantik der Metapher », *Folia Linguistica*, n° 1, 3-17.



# LES TRAVAUX DU GROUPE $\mu$ : AMERS POUR LA STYLISTIQUE?

MADELEINE FRÉDÉRIC

Les travaux du Groupe  $\mu$  n'ont cessé d'enrichir la réflexion que je mène, depuis des années, autour de la stylistique. Je me propose ici de rappeler quelques champs dans lesquels ils ont pu fonctionner comme autant de balises : redéfinition de la stylistique, étude de l'énumération, stylistique des isotopies, élargissement du rythme, apport de la notion de tabularité.

## LA STYLISTIQUE : ESSAI DE REDÉFINITION

Le tout premier apport du Groupe  $\mu$  réside dans la valorisation qu'il a opérée des catégories de Hjelmslev ; celui-ci, on le sait, opte pour une subdivision plus affinée des catégories saussuriennes de la forme et de la substance, distinguant désormais forme de l'expression, forme du contenu, substance de l'expression, substance du contenu. Dans la *Rhétorique générale* du Groupe  $\mu$ , les catégories de la forme de l'expression et de la forme du contenu servent d'entrées au tableau récapitulant les niveaux d'articulation du discours ([1970] 1982 : 31), puis à celui qui regroupe les figures de rhétorique (*ibid.* : 49).

Au fil du temps et des analyses, ces catégories m'ont permis de proposer une redéfinition de la stylistique comme « l'analyse de la forme d'un texte, la forme de l'expression aussi bien que la forme du contenu » (Frédéric, 1997 : 39). Partant d'une investigation linguistique et rhétorique de la répétition, préliminaire à une analyse stylistique de la répétition et de ses structures chez Saint-John Perse, les limites d'une approche exclusivement structuraliste me sont vite apparues ; celle-ci laisse dans l'ombre des pans entiers du texte. De fait, au sein d'un corpus senti comme homogène, mais pas uniforme, à savoir l'œuvre poétique de Saint-John Perse, la perspective choisie jusqu'alors laisse entrevoir, mais ne permet pas d'explicitier, la différence sensible de ton, qui se fait entendre d'Alexis Léger à Saint-John Perse, des poèmes de la maturation à ceux de la maturité. En prenant appui sur la quadripartition de Hjelmslev, l'entreprise devient possible, notamment en pistant les diverses énumérations qui parcourent l'œuvre.

## L'ÉNUMÉRATION

Afin de ne pas sembler trop consensuelle, je préciserai d'emblée que, dans la *Rhétorique générale*, l'énumération se voit confinée, à tort selon moi, dans la catégorie des métataxes (1982 : 49 et 77). D'études précédentes (Frédéric, 1984 ; 1985 ;

1997 notamment), il en ressort, en effet, que les différentes modalités d'énumération rencontrées, à savoir l'énumération, l'énumération homologique (série homologique) et l'énumération chaotique, se rejoignent sur deux points.

Le premier, de nature formelle, réside dans la présence d'un point d'attache commun: le pivot, auquel viennent s'accrocher, par leur fonction grammaticale, tous les constituants de la série. Ces constituants sont donc tous homofonctionnels. Ce trait est indispensable à l'existence d'une énumération, d'une énumération homologique ou d'une énumération chaotique; autrement dit, il n'y a pas d'énumération, d'énumération homologique ou d'énumération chaotique sans homofonctionnalité des constituants de la série.

Le second trait qui les rapproche est de nature sémantique: dans chacune de ces séries, il s'agit toujours de l'expression analytique d'un ensemble; en d'autres termes, chaque constituant de la série désigne un élément d'un ensemble qui est la série même. Il y a dès lors superposition sémantique entre les différents constituants de la série (Frédéric, 1985: 196 et suiv.), puisque tous présentent au moins ce trait de parenté: l'appartenance à un même ensemble qui les dépasse.

La constance de cette parenté sémantique et la permanence de l'homofonctionnalité des constituants de toute énumération, qu'elle soit de type courant, homologique ou chaotique, permettent de définir chacune de ces trois séries comme l'expression analytique d'un ensemble référentiel, réalisée au travers d'une suite de termes ou de syntagmes homofonctionnels.

L'énumération et ses dérivés ont donc bien une nature essentiellement duelle, dépassant largement le cadre syntaxique dans lequel voudrait les enfermer le Groupe  $\mu$  et illustrant parfaitement la définition de la stylistique que nous ont inspirée les catégories de Hjelmslev.

L'examen de quelques exemples empruntés à la poésie de Saint-John Perse, mais aussi à celle de Jorge Luis Borges, m'a permis de prouver cette thèse dans la pratique; mais aussi de voir ce qui distingue ces trois structures. Le choix du poète argentin s'explique par une note en fin de recueil, dans laquelle Borges écrit:

*Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden.*

(1981: 107)<sup>1</sup>

Sans revenir sur le détail de l'analyse, je me bornerai à en rappeler les conclusions. L'énumération «canonique» serait celle bâtie sur un lien de type synecdochique: le tout appréhendé en ses différentes parties. À partir de cette énumération à construction rigoureuse, on peut glisser progressivement vers l'énumération homologique et l'énumération chaotique en imposant à la structure différentes modifications. Le glissement s'effectuera, par exemple, si l'on retarde la venue de la formule synthétique donnant la clef de l'ensemble: de la sorte, le lien unissant la formule synthétique aux divers constituants, bien que toujours explicite, n'est cependant plus immédiat. On peut aussi distendre ce lien au plan sémantique, par exemple en recourant à l'archilèxème très général «chose(s)»; bien souvent, le lien qui rapproche les divers constituants est alors moins naturel que logique: il s'agit moins de données unies dans la réalité que d'une construction logique élaborée par le locuteur et au sein de laquelle il regroupe différentes données unies dans sa vision; dès lors qu'il s'agit d'une construction toute personnelle, l'intervention du locuteur est nécessaire: c'est lui seul qui pourra fournir la clef logique de l'ensemble. Si l'on compare à ce stade l'énumération chaotique, pratiquée par Borges, avec la série homologique, mise en œuvre par Saint-John Perse, on constate qu'elles se distinguent sur un point essentiel: si la première doit, comme le dit Borges lui-même, donner l'apparence du désordre, ce n'est jamais le cas de la série homologique; non seulement une formule synthétique réellement «archilèxématique» y est donnée, mais en outre le terme «hommes» qui en constitue la base se retrouve dans toutes les séries homologiques de l'œuvre.

Au sein de celle-ci, une évolution sensible se dessine d'*Éloges* à *Anabase*: énumérations brèves, dépourvues de formule synthétique, et plus généralement à structuration lâche dans *Éloges*;

énumérations pouvant atteindre une grande ampleur, intervention de la série homologique, abondance de formules synthétiques et organisation serrée à partir d'*Anabase*. De la maturation à la maturité, on assiste à un élargissement et un approfondissement de la perspective (Frédéric, 1996).

Ainsi, partant de l'énumération classique, on glisse insensiblement vers des liens plus complexes, la série résultant désormais d'une création logique préalable de la part du sujet parlant. J'ai pu dès lors risquer l'hypothèse suivante: structure donnée dans le premier cas, structure induite dans le second. Pour distinguer, à ce stade, l'énumération chaotique de Borges de la série homologique de Saint-John Perse, on constate que c'est encore et toujours sur le plan de la forme du contenu qu'il faut faire appel: essentiellement statique et visant à cerner l'essence chez l'un, fondamentalement dynamique et tournée vers les «garants très singuliers» chez l'autre.

Une approche hjelmslevienne de l'énumération s'avère donc particulièrement utile, dans la mesure où elle démontre à suffisance la nécessité de prendre en compte tant le plan de la forme de l'expression que celui de la forme du contenu, en même temps qu'elle permet une description, mais aussi une analyse plus affinée des exemples retenus: elle nous aide à éclairer non seulement le mécanisme de fonctionnement de la structure, mais en outre la signification profonde du texte. Elle aura même permis de dégager les prémisses d'une «philosophie» de l'énumération sensiblement différente chez Borges ou Saint-John Perse et, chez ce dernier, de mieux cerner l'évolution interne à l'œuvre. Tout ceci – avantage non négligeable – en évitant le piège du dérapage esthétique-évaluatif dans lequel est trop souvent tombée la stylistique.

#### LA STYLISTIQUE DES ISOTOPIES

La notion d'isotopie constitue une autre piste explorée très tôt par le Groupe  $\mu$ . Tout comme l'énumération, elle s'inscrit parfaitement dans le cadre d'une redéfinition hjelmslevienne de la stylistique, du fait de sa mixité essentielle – même si, paradoxalement, cette essence complexe ne lui a été reconnue que tardivement: cantonnée dans un premier temps au plan du contenu (Greimas, 1966:

69 et suiv.), elle a été rapidement étendue au plan de l'expression (Rastier, 1972; Arrivé, 1973; Adam, 1976: 97 et suiv.; entre autres). Cet élargissement est d'ailleurs clairement perceptible du premier au deuxième ouvrage du Groupe  $\mu$ : si, dans la *Rhétorique générale*, les auteurs suivent encore A.J. Greimas dans son appréhension de l'isotopie comme «norme sémantique du discours» (1982: 37), en revanche, dans la *Rhétorique de la poésie*, ils se rangent aux vues de Michel Arrivé, admettant l'extension du concept au plan de l'expression (1990: 34 et 142). Comme le fait remarquer le Groupe  $\mu$ , la généralisation proposée par Rastier rend possible une stylistique des isotopies ou une étude des corrélations entre isotopies du contenu et isotopies de l'expression (*ibid.*: 34).

Une investigation, menée dans cette perspective, de la poésie de Paul Nougé et de celle de Robert Desnos (Frédéric, 1991) s'est révélée riche en découvertes: outre qu'elle a fait clairement ressortir toute l'opportunité de l'élargissement souhaité par Rastier, elle a permis de mettre au jour certaines affinités textuelles entre deux auteurs que peu de choses, au départ en tout cas, semblaient devoir rapprocher. En effet, si Nougé s'est opposé d'emblée à l'écriture automatique, Desnos, dans un premier temps du moins, s'inscrit parfaitement dans la mouvance surréaliste bretonienne, participant – se donnant même tout entier – aux expériences de sommeil hypnotique. Il se tournera cependant par la suite vers un travail conscient sur le langage, allant même jusqu'à parler de «poèmes forcés» (1963: 184).

Tous deux se livrent à une même investigation du matériau phonique et c'est Nougé qui «théoriserait», en 1928-1929, dans l'«Introduction aux équations et formules poétiques», la pratique généralisée par Desnos dès 1923, dans son recueil, au titre déjà révélateur, «L'Aumonyme». Ainsi l'appoint théorique de Nougé apparaît-il comme fondamental, parce qu'il permet de saisir des modes de fonctionnement proches, entre autres le rôle de la syntaxe: le chassé-croisé de termes auquel se livrent l'un et l'autre auteur. En outre, il affirme clairement la nature duelle de ces équations: si les rapports matériels (rapports essentiellement sonores) semblent prédominer, il leur

arrive également d'être « modifiés selon le sens ou l'effet des mots engagés ».

L'éventail des variations isotopiques déplié est très large : de l'hyperisotopie formelle, rappelant les textes médiévaux ou renaissants évoqués par le Groupe  $\mu$ , dans lesquels « le taux élevé de redondance finit paradoxalement par [...] abolir le message, la redondance devenant bruit elle-même » (1990 : 45), à l'isotopie contrariée voire à l'allotopie naissante, c'est bien un même procédé qui est en œuvre – *in progress*, en quelque sorte – à travers ces équations, les plans de l'expression et du contenu finissant par être inextricablement mêlés, au stade ultime.

Investissant ce qui correspondrait au plan plérematique de Hjelmslev, Desnos et Nougé se livreront également à de curieux exercices de conjugaison. Desnos n'hésite pas à opérer un transfert de catégories dans « Idéal maîtresse », conjuguant indifféremment verbes et substantifs – et très rapidement ces derniers de préférence (1953 : 75). Dans « Au mocassin le verbe », les entorses se multiplieront, mais surtout ce poème est entièrement bâti sur le retour d'un même moule syntaxique (succession paratactique de phrases débutant par le groupe sujet-verbe), typique des manuels de conjugaison, au lieu de se présenter davantage comme un récit à l'instar d'autres poèmes. Par cette forme, « Au mocassin le verbe » annonce les textes de Nougé, qu'il s'agisse d'un poème isolé, tel « Applaudissez à vos succès », ou d'un recueil de textes : la permanence de l'attaque sujet-verbe, tout comme d'ailleurs la parataxe généralisée se retrouvent dans quelques-uns des *Écrits de Clarisse Juranville*, indices de la genèse du recueil, composé par Nougé à partir d'un manuel de conjugaison appartenant à sa femme et retrouvé dans son grenier. Balayer le recueil sous l'angle d'une stylistique des isotopies permet d'entrevoir comment on passe insensiblement de la grammaire à la poésie :

- le pronom *ils* laisse la place à des sujets nettement différenciés (en nature et en personne);
- on voit intervenir la métaphore, en même temps que se généraliser le processus de variation isotopique.

En outre, il est important de souligner que, dans ce dernier type de détournement, Desnos et Nougé

n'hésitent pas à recourir à une matrice syntaxique typique d'un manuel de conjugaison, autrement dit à un moule formel fortement connoté : renvoyant, à l'institution, la norme, le code, l'école... toutes valeurs contestées par le discours et la démarche surréalistes. L'intrication étroite des catégories de Hjelmslev se trouve une nouvelle fois vérifiée, en même temps que l'interrelation du texte au contexte.

#### L'ÉLARGISSEMENT DE LA NOTION DE RYTHME

L'examen de ce point s'inscrit dans le droit fil des recherches que je mène depuis plusieurs années sur la répétition ; la définition du rythme souligne d'emblée, en effet, le lien qui l'unit indissolublement à celle-ci :

*Le rythme, dans l'acception générale du terme, se définit par le retour d'un phénomène à des intervalles réglés et perceptibles.*<sup>2</sup>

Or, qui dit retour d'un élément dit répétition ; la répétition est donc la condition indispensable à l'existence du rythme<sup>3</sup>, ce dernier lui apportant, en contrepartie, une certaine organisation (« retour... à des intervalles réglés »).

Une première étude, *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique* (Frédéric, 1985), visait à dresser l'inventaire de tous les faits de répétition répertoriés par la rhétorique classique (des Grecs et des Latins jusqu'à Pierre Fontanier), puis à élargir celui-ci en y intégrant les faits de répétition que la rhétorique n'avait pas (ou n'avait que partiellement) examinés. Elle a fourni des éclaircissements précieux concernant la nature du phénomène-repère susceptible d'engendrer le rythme : si la répétition syllabo-accentuelle est la composante principale du rythme français, elle n'en est cependant pas la seule ; en réalité, tous les faits de répétition inventoriés dans l'étude peuvent intervenir dans la constitution du rythme. Une deuxième étude, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse* (Frédéric, 1984), a montré toute l'importance de ces dernières dans l'appréhension du rythme. En effet, si le phénomène-repère (GLLF)/l'événement rythmique (Groupe  $\mu$ ) est essentiel, il ne suffit pas pour autant à résumer le rythme car, comme le signale le Groupe  $\mu$ , « il y a [...] rythme dès qu'il y a ségrégation d'unités ou de groupes », « ségrégation » déclenchée par un

événement rythmique qui peut être visuel aussi bien que sonore, « mais une seconde composante du phénomène rythmique peut également apparaître (quoique non obligatoirement) : la structuration des groupes ségrégués » (1990 : 156). On comprend dès lors que les structures de répétition sont appelées à jouer un rôle considérable dans le domaine du rythme (Frédéric, 1984). Enfin, une dernière réflexion, entamée dans *La stylistique française en mutation* (Frédéric, 1997), et poursuivie dans différents articles, a permis d'affiner l'analyse, tout en élargissant encore la perspective en ce qui concerne la nature du phénomène-repère.

L'examen de *Vents*, IV, 2, de Saint-John Perse (1972 : 235), conforte ainsi l'importance de la dimension visuelle, pointée par le Groupe  $\mu$ . La deuxième tirade est segmentée en trois blocs, décroissants d'un point de vue volumique (22 lignes, 12 lignes, 9 lignes), mais rapprochés par la récurrence d'un verset final réduit à une phrase. La typographie a ici toute son importance, dès lors que la segmentation, en même temps que la cohésion de la tirade sont assurées – au premier regard déjà – à la fois par le jeu des volumes textuels en présence (22 + 1 lignes, 12 + 1 lignes, 9 + 1 lignes), mais aussi par le retour conjoint du tiret et du point d'interrogation qui enserrant la phrase-verset finale :

- *Qu'irais-tu chercher là ?*
- *Qu'irais-tu sceller là ?*
- *Qu'irais-tu clore là ?*

Elle sera reprise en écho dans le développement 3, *Qu'allais-tu désertier là ?* (*ibid.* : 239), dans une distribution assez semblable : soit en fin de laisse (le mouvement est, cette fois, intégré au troisième verset, au lieu d'en être disjoint par le tiret) ; le tiret a fait place aux guillemets, d'une valeur dialogique comparable ; le métavocable offre une différence de temps notable ; mais quoi qu'il en soit, ce qu'il faut souligner, c'est que la réapparition de ce repère dans des conditions de perceptibilité suffisante (intervalle textuel maîtrisable par la mémoire et la multiplication des éléments de reprise) entraîne un saut plus considérable encore, puisqu'il touche à présent un développement.

On voit en réalité se dessiner à travers le poème comme un feuilleté de rythme : un entrelacement fait de couches, de strates rythmiques intervenant à des niveaux différents – laisse, tirade ou développement –, se relayant ou s'enjambant au fil des pages. Une intuition que confirme l'examen des organisateurs spatiaux. Sans entrer dans le détail de cette analyse, faite ailleurs, j'aimerais simplement rappeler les hypothèses avancées.

Le mouvement d'ensemble de la séquence est celui d'une descente progressive « par grandes chutes et paliers » (*ibid.* : 236) vers la mer, le regard balayant ensuite l'étendue marine jusqu'à l'horizon (l'avant-dernière tirade assure le relais entre les deux mouvements). Rien d'étonnant, dès lors, à ce que les organisateurs spatiaux soient appelés à jouer un rôle primordial, renforcé en outre par de multiples adjuvants, à savoir leur distribution privilégiée en tête de chaque tirade :

*tirade 3... Plus loin ! plus loin !*

*tirade 4 : Ici [...]. Et au-delà [...]*

*tirade 5 : Plus loin, plus loin.*

Mais aussi la réduplication (en contact immédiat) de la plupart d'entre eux ; la typographie, qui isole chaque occurrence dans un nouveau verset ; et enfin la ponctuation (la présence des points de suspension d'ouverture)<sup>4</sup>.

Leur rôle est en fait double, à la fois organisateurs spatiaux, mais aussi facteurs de rythme, du fait de leur réduplication généralisée, et du mouvement anaphorique qu'ils dessinent à travers le développement : le métavocable *Plus loin ! plus loin !* – *Plus bas, plus bas !*, qui permettra l'ingérence d'un organisateur pour le point hétérogène *Plus vite, plus vite !*, sera relayé dans la tirade finale par l'anaphore... *Et au-delà.*

Comme pour souligner le changement de perspective, la tirade finale, qui opère un mouvement d'expansion sur l'étendue marine, voit s'esquisser un mouvement de structuration intérieur, la première série d'organismes spatiaux est en quelque sorte doublée par une seconde :

- *les premières îles solitaires*
- *les îles hautes*



- *les purs récifs, et de plus haute solitude*
- *dernière en Ouest, l'île [...]*
- *les derniers froncements d'humeur sur l'étendue des mers.*

À côté de marqueurs d'ouverture, *les premières* et de clôture (*dernière en Ouest – les derniers froncements...*), de type classique, on relèvera l'un ou l'autre marqueur plus insolite. Ainsi, le passage du groupe *les premières îles solitaires* à *les purs récifs, et de plus haute solitude* rend perceptible un double amenuisement, une double mise à distance sur le plan de l'horizon – celle-ci est assurée, au niveau dénotatif, par le glissement de *îles* à *récifs*, mais aussi, au niveau métaphorique, par le recours à l'intensif qui distingue *de plus haute solitude* de *solitaires*. Ce mouvement d'amenuisement se prolonge dans le syntagme *les derniers froncements d'humeur sur l'étendue des mers* – la formulation métaphorique a gagné, cette fois, l'élément nominal.

À la relecture de l'ensemble du développement se dégage alors un constat plus remarquable : à côté d'organiseurs spatiaux relativement traditionnels, cette longue séquence descriptive semble bel et bien structurée tout aussi efficacement par la métaphore.

Le constituant *les derniers froncements d'humeur sur l'étendue des mers* s'inscrit, en effet, dans une métaphore filée. La rencontre de la métaphore et de la comparaison, sur quoi s'ouvre la deuxième tirade,

*Une Crau de pierres sur leur angle, comme un lit d'huîtres sur leur tranche : telle est l'étrille de ce lieu sous la râpe du vent.*

(*Ibid.*: 235)

trouve un prolongement au début de la troisième, *sur les versants de crépon vert* (*ibid.*: 236), et, grâce au passage du continent aux îles puis aux récifs, amène tout naturellement l'ultime variation métaphorique : *les derniers froncements d'humeur sur l'étendue des mers*.

L'élargissement de la perspective est rendu sensible au travers de la réduction progressive qu'implique le passage de la première variation à la deuxième puis à la troisième : le caractère dentelé, voire acéré, s'use progressivement ; on passe d'un hérissé à un chiffonné pour finir en simples rides – les arêtes sont ainsi de moins en moins dures, leur dureté en tout cas tend à s'émousser du fait de l'éloignement.

La métaphore filée apparaît dès lors à mes yeux comme un facteur de cohésion non négligeable dans ce développement, mais aussi comme un facteur de structuration particulièrement efficace, dans la mesure où l'on peut dire qu'avec elle, tout autant qu'avec les organisateurs spatiaux, sont posés des plans successifs, du plus proche au plus lointain. L'amenuisement progressif qui se marque de l'une à l'autre de ces trois formulations figurées signifie, tout aussi clairement que les organisateurs spatiaux examinés auparavant, que dans cette évocation du paysage des Andes, le regard du *je* glisse successivement du premier plan (première variation) à l'arrière-plan (variation finale) en passant par une série de plans intermédiaires.

De la sorte, la conclusion qui se dégage de l'examen de *Vents*, IV, 2 est que les organisateurs spatiaux assurent très efficacement la structuration de la séquence descriptive, et ce, pour de multiples raisons : leur distribution privilégiée en tête de laisse ou de verset, leur fréquente reduplication (en contact immédiat de surcroît), leur soulignement par la ponctuation (points de suspension ou point d'exclamation). Organiseurs de la description, ils fonctionnent en outre comme des facteurs de cohésion, non seulement au niveau local de la tirade, mais aussi entre développements successifs (2 et 3) et même d'un chant à l'autre (II et IV). Enfin, ils interviennent comme facteurs de rythme, participant de ce feuilletage de rythme que révèle l'analyse.

Plus insolite encore, ces conclusions peuvent être étendues à la métaphore filée : dans l'ensemble du développement, nous avons vu qu'elle contribuait elle aussi à l'organisation de la description/évocation du paysage des Andes, à la cohésion de la séquence, mais aussi au feuilletage de rythme, même si elle s'avère nettement plus difficile à percevoir que les organisateurs spatiaux classiques.

Cet élargissement de la notion de rythme me paraît conforté par la réticence qu'affichait Saint-John Perse à l'égard de toute lecture à voix haute de sa poésie. Dès lors, on peut, raisonnablement me semble-t-il, faire l'hypothèse qu'il aurait privilégié des phénomènes-repères moins traditionnels : ponctuation (majuscule insolite après deux points, reduplication du point-virgule alors qu'une seule

occurrence justifiait son apparition, retour du point d'exclamation ou des points de suspension), typographie (récurrence de l'astérisque), volume typographique (effet de scansion né du contraste récurrent entre verset long et verset bref), répétition syntaxique, métaphores et plus généralement tropes filés. Tous participent, aux côtés de phénomènes-repères plus familiers, de ce feuilletage de rythme qui ménage au sein du poème de précieuses variations de *tempo*. Feuilletage de rythme ou fils/mailles rythmiques ourdissant la trame du texte, voilà qui nous ramène à l'étymologie *texte*: «tissu».

#### LA NOTION DE TABULARITÉ

À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, quand tous les espoirs semblent encore permis, certains artistes ont tenté de rendre compte des prodigieuses innovations technologiques et de l'expérimentation scientifique réunissant savants et créateurs. Ainsi, le livre du physicien Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, publié en 1839, donnera lieu dès 1912 aux expérimentations des Delaunay en peinture, avant de trouver un écho en poésie chez Apollinaire et Cendrars. C'est, en effet, autour des expériences menées en peinture par le couple Delaunay, que ces deux poètes élargiront leur champ d'investigation poétique à la notion de simultanisme, Apollinaire travaillant davantage avec Robert, Cendrars avec Sonia.

Chercher la formule du simultanisme poétique est une tâche pour le moins délicate, quand on songe que le langage, et l'écrit en particulier, s'inscrit nécessairement dans la successivité, non dans la simultanéité: le texte se déroule dans le temps et suppose avant tout une lecture linéaire, même si la poésie invite à une lecture tabulaire (voir Groupe µ). L'objectif d'Apollinaire est de rendre sa situation en tel point du monde, de capter ce qui se passe dans son environnement immédiat, mais aussi en différents points du globe; il tente ainsi de rendre la multitude des événements et leurs multiples facettes, à l'instar de ce que recherchait Delaunay, notamment dans sa série des «Tour Eiffel». Par le biais de la fragmentation, des plans brisés, par sa volonté de concilier surface et profondeur, le peintre parvient à générer un incontestable dynamisme.

Un poème comme «Le Musicien de Saint-Merry» (*Caligrammes*) permet de voir quelles ressources le poète va convoquer à cet effet. La suppression de la ponctuation, voulue par Apollinaire depuis «Zone», n'empêche pas la perception du rythme, rendu sensible par les reprises lexicales ou phoniques, notamment.

L'aspiration du poète à fonctionner telle une plaque tournante au centre de la vie s'impose dès le credo initial:

*Je ne chante pas ce monde ni les autres astres*

*Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde  
et des astres*

et transparait dans le jeu sur la topographie indifféremment parisienne (elle constitue l'ancrage exclusif du musicien, comme le suggère le titre), plus largement européenne, voire transcontinentale. Cette volonté ressort nettement de la réapparition concentrée d'expressions semblables («Puis ailleurs», «Ailleurs», «Au même instant», «Dans un autre quartier»), distribuées à des places privilégiées: occupant à elles seules tout le vers, à l'initiale de strophes successives, caractérisées par leur extrême brièveté, ou se relayant au sein d'une strophe (à peine plus longue («À ce moment», «En même temps»).

La structure d'ensemble révèle d'ailleurs un contraste net au niveau de la partie centrale: si tout ce qui touche au flûtiste et à Paris fait l'objet de strophes et de phrases relativement longues, dans la zone médiane en revanche, celle qui s'ouvre sur «l'ailleurs», tous les points de vue s'enchaînent très vite, suscitant une impression de dynamisme. Le rythme s'accélère, entraînant des phénomènes d'ellipse à répétition, ciblés systématiquement sur les organisateurs temporels et spatiaux. Cette syntaxe inachevée tranche avec les phénomènes de répétition, abondamment représentés dans le poème.

Il m'a dès lors paru plausible de faire l'hypothèse qu'elle serait l'équivalent textuel de la technique d'effacement, de gommage, expérimentée par Robert Delaunay dans sa série «L'équipe de Cardiff»: la disparition de certaines parties du corps des joueurs (tête et pieds), perceptible, voire quasi ostentatoire dans certaines versions<sup>5</sup>, contribue à dynamiser la

scène. De la même manière, l'abrasion répétée dans la partie centrale du poème (amenuisement des strophes et suspension récurrente des vers supposés organiser temporellement et spatialement la description) devient à son tour facteur de dynamisme textuel. On observe surtout, pour le propos qui nous occupe, que ce mode de structuration très particulier, qui contraste avec le reste du texte, incite à une lecture tabulaire du poème, par le canevas similaire qu'il impose, rapprochant cette partie d'un tableau, à la différence des deux autres, qui s'apparentent davantage à un récit; il s'avère de la sorte tout à fait susceptible de résister au caractère fondamentalement linéaire et successif de tout texte. Le pari d'Apollinaire semble ainsi gagné.

Parue la même année, *La Prose du Transsibérien* de Cendrars participe de la même démarche que «Le Musicien de Saint-Merry». Le texte de présentation, publié en novembre 1913 dans la revue *Der Sturm*, est bien dans le ton; le poète y déclare aimer la peinture des Delaunay, la tour Eiffel, les fenêtres, les soleils – dont la forme rappelle tant les «Disques» de Robert que les «Formes circulaires» de Sonia –, les couleurs qui sont autant de fragments d'une poétique delaunienne.

Ce «Premier Livre simultanée», dans son édition originale, lie intimement le texte de Cendrars aux couleurs simultanées de Sonia Delaunay, une osmose que traduit leur interpénétration mutuelle. La démarche de Sonia Delaunay est intéressante, dans la mesure où ce qui pourrait facilement être donné à voir par le versant pictural de l'œuvre est au contraire suggéré, au plan non figuratif, par le jeu des rythmes colorés et la scansion des formes circulaires, deux facteurs de dynamisme que l'artiste explore toutes ces années-là, tant dans le «Bal Bullier» que dans les «Prismes électriques», les «Formes circulaires» ou les diverses variations sur les «Rythmes couleurs».

Le versant textuel, livré par Cendrars, est au diapason. Le rythme y est scandé par le martèlement des roues sur les rails, assuré très efficacement par le découpage haché de la typographie (vers de longueur irrégulière), le style heurté, voire saccadé (notamment par la parataxe ou, au contraire, par la polysyndète), les multiples énumérations et les différentes formes de répétitions. Outre sa fonction mimétique, le

rythme voit son importance accrue encore par la quasi-inexistence de la rime – aléatoire – et de la ponctuation: ni virgule, ni point virgule, seul le point apparaît en fin de chaque strophe.

Le texte lui-même fait alterner récit et description, les étapes de l'itinéraire scandant le poème. Entre les fragments de récit, la part belle est faite à l'énumération, dont on rappellera qu'elle constitue le degré zéro de la description: toutes les horloges du monde sont prétexte à un défilé géographique autant qu'historique. L'Histoire fait une entrée très remarquée dans la strophe suivante, allant jusqu'à drainer une catastrophe récente: le naufrage du Titanic, qui remonte à l'année précédente. Toutes ces «images-associations» dont parle le poète sont évoquées par le biais d'énumérations tantôt nominales, tantôt verbales, dont la plupart sont bâties sur la polysyndète (anaphore de «Et»); l'effet de liste, inhérent à l'énumération (Adam, 1990), en est accru d'autant. De la sorte, se trouve justifiée l'expression d'images-associations: l'ordre logique ou chronologique n'a guère d'importance dans ces séries qui font voisiner indifféremment divers points du continent européen et les États-Unis, «L'histoire antique» et «L'histoire moderne».

Ceci nous ramène à notre interrogation de départ: de quelles ressources la poésie dispose-t-elle si elle tente l'équivalent des recherches simultanistes en peinture? Un embryon de réponse semble pouvoir être fourni par nos deux poètes: chez Apollinaire, la multiplication des organisateurs spatiaux et temporels, jointe au phénomène d'ellipse répétée, entraîne le retour d'un même canevas; chez Cendrars, l'effet de liste dû à l'énumération, degré zéro de la description, se voit renforcé par la polysyndète. Ces techniques rendent encore plus impérieuse une lecture tabulaire du poème, ce qui attire le texte dans l'orbite de la toile; l'effet de simultanisme devient alors possible (Frédéric, 2007).

## CONCLUSION

Ainsi, gardant le cap sur quelques-unes de ces balises offertes par les travaux du Groupe  $\mu$ , il devient permis de rêver à une stylistique plus ouverte sur le monde du texte.

Une redéfinition hjelmslevienne de la stylistique permet de contourner bon nombre d'écueils que la stylistique traditionnelle n'avait pas toujours pu éviter : elle abolit la dichotomie fond-forme ; elle rend caduc le débat autour des notions de choix, de norme et d'écart ; elle esquivait le piège du criticisme stylistique ; elle permet d'affiner l'analyse de données textuelles aussi fondamentales que l'isotopie ou l'énumération ; elle offre enfin l'occasion de pallier les limites de l'approche structuraliste trop formaliste de départ. Les études menées depuis, dans cette perspective, ont montré l'absolue nécessité de renvoyer le texte au contexte. Ainsi, quand on examine les récits des combattants de la guerre 14-18, on se trouve d'emblée confronté à la question suivante : comment une même expérience des tranchées peut-elle donner lieu à des témoignages aussi divers que la pentalogie des *Éparges* de Genevoix, *Le Feu* de Barbusse, *J'ai tué* de Cendrars, ou encore les poèmes d'Apollinaire. La quadripartition de Hjelmslev offre au stylisticien de précieux adjuvants quand il s'agit de saisir les nuances suivantes : refus de toute stylisation ou de toute fictionnalisation chez Genevoix, engagement et vision chez Barbusse, évocation prototypique naissante chez Cendrars ou nettement plus aboutie chez Apollinaire.

L'objectif de la stylistique devient désormais de tenter de cerner au plus près la mise en forme opérée par l'auteur, tant par des « figures » qu'au niveau de la mise en intrigue, afin d'appréhender le monde du texte qu'il déploie devant nous. Dans cette entreprise, l'apport du Groupe  $\mu$  s'est en tout cas révélé aussi fondamental pour moi que les travaux de Hjelmslev, Spitzer, Bakhtine, Eco, Ricoeur ou, plus récemment, les travaux de Claude Romano sur la notion d'événement.

## NOTES

1. Dans le cas d'un poème, la stylisticienne que je suis préfère garder la version originale du texte.
2. *Grand Larousse de la langue française* (GLLF), article « Rythme ».
3. Voir aussi Fraisse : « Une structure n'est dite rythmique que si l'on envisage sa répétition au moins virtuelle. Il n'y a d'ailleurs expérience rythmique qu'à cette condition » (1956 : 1-2) ; et Groupe  $\mu$  : « C'est la répétition régulière isochrone d'un événement qui, établissant une forte autocorrélation, mène à la perception du rythme, crée la prévisibilité et provoque l'attente. Nous sommes donc en face de deux conditions fondamentales et non d'une seule : répétition et isochronisme » (1990 : 132).
4. De tirades (tirade 3) et même de versets (tirade 5), en soulignant toutefois que ceux-ci dépassent le cadre proprement descriptif et qu'à l'inverse certains organisateurs spatiaux ne sont pas précédés par eux.
5. Voir Rousseau (1999 : 190-192), par contraste avec la troisième représentation (*ibid.* : 193).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1976] : *Linguistique et discours littéraire* (avec la coll. de J.-P. Goldenstein), Paris, Larousse ;  
 — [1990] : *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga.  
 APOLLINAIRE, G. [1965] : *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».  
 ARRIVÉ, M. [1973] : « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, 53-63.  
 BORGES, J. L. [1981] : *La Cifra*, Madrid, Alianza Editorial.  
 CENDRARS, B. [2001] : *Poésies complètes, avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël.  
 DESNOS, R. [1953] : *Corps et Biens*, Paris, Gallimard ;  
 — [1963] : *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard.  
 FRAISSE, P. [1956] : *Les Structures rythmiques. Étude psychologique*, Louvain et Paris, Éd. universitaires et Éd. Érasme, coll. « Studia psychologica ».  
 FRÉDÉRIC, M. [1984] : *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard ;  
 — [1985] : *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag ;  
 — [1991] : « Nougé-Desnos : fragments d'une poétique comparée », *Textyles. Surréalismes de Belgique*, n° 8, 89-105 ;  
 — [1996] : « D'Éloges à Anabase : du parti pris à l'essence des choses », dans J. Corzani (dir.), *Saint-John Perse. Les années de formation*, Paris, L'Harmattan, 261-272 ;  
 — [1997] : *La stylistique française en mutation ?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Classe des Lettres » ;  
 — [2007] : « Apollinaire, Cendrars et le simultanéisme », dans J.-P. Montier (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.  
 GREIMAS, A. J. [1966] : *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.  
 GROUPE  $\mu$  [(1970) 1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil ;  
 — [(1977) 1990] : *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil.  
 HJELMSLEV, L. [(1928) 1968] : *Principes de grammaire générale*, Copenhague, Munksgaard.  
 NOUGÉ, P. [1981] : « Quelques écrits de Clarisse Juranville », *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cistre ».  
 RASTIER, F. [1972] : « Systématique des isotopies », *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 80-106.  
 ROUSSEAU, P. (dir.) [1999] : *Robert Delaunay. 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, Centre Georges-Pompidou.  
 SAINT-JOHN PERSE [1972] : *Œuvres complètes*, éd. établie et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».





## CONSTANZA CAMELO SUAREZ

Constanza Camelo Suarez réalise des manœuvres, performances-vidéo et installActions depuis 1995. Sa pratique explore des interactions entre divers dispositifs interdisciplinaires opérés lors de cohabitations éphémères d'espaces publics et privés.

Selon l'artiste, le corps se déplace dans des non-lieux réactivant leur sens contextuel de manière *in situ*. L'union des émergences du territoire, de l'objet et de l'action vise à fabriquer des interventions où le poétique et le politique interagissent.

La participation ou la collaboration d'autres personnes et communautés transforment cette pratique en échanges intersubjectifs de résistance ontologique: résistance à la mort à travers l'apparition d'une présence ponctuelle et moment d'épiphanie.

Lors de la mise en acte de concepts à soulever, l'art action devient tactique de détournement de l'homogénéisation culturelle. Matériaux vivants, le corps et l'espace investis donnent lieu à une prise de position identitaire par l'esthétique et l'éthique, le secret et la solidarité.

L'artiste affirme:

Todorov définit le rôle de l'intellectuel comme celui d'un savant ou d'un artiste qui ne se borne pas seulement à faire son œuvre à l'intérieur de son domaine de travail, mais qui, de plus, se sent concerné par les valeurs de sa société et participe au débat public de ces valeurs. Pour Todorov, l'artiste-intellectuel serait l'individu qui, intéressé par la problématique du beau, accompagnerait cette dernière d'une deuxième problématique, celle du bien. L'artiste intellectuel serait un individu qui se situerait entre deux champs de recherche: celui de l'esthétique, espace de l'imagination, et celui de l'éthique, espace de la conscience.

La pratique de Constanza Camelo Suarez correspond à celle d'une artiste et d'une intellectuelle. En cherchant à construire des points de rencontre entre la précarité de la vie humaine et sa possibilité d'être et d'habiter dans le monde, elle vise à établir des ponts entre le processus et la permanence, à réfléchir sur les modes de construction de la mémoire.

*James Partaik*



















page 94

*Dilater ou contracter l'univers I.* Intervention performative, station de métro Berri-UQAM, Montréal 2008 ;

pages 96 et 97

*Abri – Cobijo.* Intervention performative, séparation de rue, quartier Venecia, Bogota, 1995 ;

page 98

*L'amour aveugle/Blind Love.* Manceuvre vidéo, cinéma L'Amour, Montréal (Festival FA3), 2001 (en collaboration avec James Partaik) ;

page 99

*Les tas/L'É(é)tat de nos pays, The State of our Countries.* InstallAction, pension en rénovation, rue Saint-Denis, Montréal (48 hours, 48 rooms), 1999 (en collaboration avec James Partaik) ;

pages 100 et 101

*Journées de nettoyage/Cleaning Day I,II.* Intervention performative, Bogota, 1994 ;

pages 102 et 103

*Point de stress !/ Sress point!* Intervention performative, station de métro Berri-UQAM, Montréal, 1998.

**HORS DOSSIER**



# LE BROUILLAGE DES FRONTIÈRES ÉNONCIATIVES DANS LA PRESSE ÉCRITE

DANIELLE FORGET ET  
MARÍA DOLORES VIVERO GARCÍA

Pour couvrir un événement médiatique, le journaliste présente des faits et le discours rapporté, en tant qu'événement de parole, s'y intègre. Cependant, des lieux frontières se manifestent entre paroles et états mentaux des acteurs liés aux événements à relater. Les textes présentent souvent des interférences et des glissements entre des phénomènes discursifs proches, comme la représentation des paroles et celle des sentiments, des perceptions et des positions de l'autre. Ces glissements peuvent avoir pour effet de construire des zones floues et notamment de brouiller les frontières énonciatives entre soi et l'autre.

Nous nous proposons d'analyser ces phénomènes dans la presse écrite, où ils apparaissent souvent comme intriqués. Pour cela, nous avons adopté des catégories conceptuelles distinctes qui feront l'objet d'une description systématique préalable. Seront présentées ensuite les quatre catégories de procédés que nous avons établies à partir de nos analyses. Dans un troisième moment, nous mettrons en évidence comment l'apparition et l'interprétation de ces phénomènes sont, comme d'autres fonctionnements discursifs, largement affectés par les contraintes génériques et, en particulier, par les schémas culturels liés au discours journalistique.

## 1. Les concepts « foyer énonciatif » et « foyer de conscience »

On pourrait, à la suite de Rabatel (1998), regrouper sous le terme de point de vue les diverses formes de représentation des sentiments, des perceptions, des positions et des discours proférés ou intérieurs. Ce terme est aujourd'hui, tant dans la plupart de ses emplois linguistiques que dans son acception narratologique comme synonyme de *focalisation* (Genette, 1972

et 1983), suffisamment large et fluctuant pour englober cet ensemble de phénomènes, en particulier ceux qui vont du discours indirect libre à la mention explicite de ce que voit ou entend un personnage. Mais, si nous voulons appréhender les formes d'agencement de ces différents phénomènes dans la presse, nous avons intérêt à ne pas les indifférencier en les regroupant sous la notion relativement commode de point de vue. Nous devons, au contraire, nous doter de catégories descriptives plus fines, susceptibles de nous aider à les discerner.

Chez Ducrot, le terme de point de vue ne reçoit pas une définition particulière ; il rejoint ainsi le sens courant d'opinion ou de position. Mais Ducrot établit clairement la différence entre l'énonciateur (l'instance qui apparaît dans l'énoncé comme un point de vue se manifestant directement dans les paroles du locuteur) et le rapport d'un point de vue : en rapportant un point de vue, c'est-à-dire en le mentionnant, le locuteur ne l'exprime pas dans ses propres paroles, mais l'intègre au seul point de vue exprimé, qui est le sien. Autrement dit, l'origine d'un point de vue rapporté ne joue pas, selon Ducrot, le rôle d'un énonciateur, « mais d'un objet à l'intérieur du point de vue du rapporteur, seul énonciateur » (1989 : 188).

En s'inspirant de Ducrot (1989 ; 1984 : 204), Vivero García (2001 : 71-109 ; 2004, 2006) introduit le concept de *foyer de conscience* et propose de distinguer deux façons différentes de construire l'autre dans le discours : comme *foyer énonciatif* et comme *foyer de conscience*. Selon cette distinction, on construit un *foyer énonciatif* différent du locuteur principal à partir du discours rapporté ou bien par la mise en scène, dans les propos mêmes de ce locuteur premier, d'un énonciateur (au sens de Ducrot) assimilé à un personnage. On trouve

cette dernière forme de polyphonie dans des énoncés, dont le contexte ne fournit aucun indice de discours rapporté, mais qui présentent des comparaisons, des descriptions subjectives, des appréciations, des jugements ou des modalités non imputables au locuteur principal, ou pas seulement à lui. Le locuteur primaire introduit ainsi, dans ses propres paroles, une autre origine énonciative, même si celle-ci est construite non pas comme une voix, mais comme un simple énonciateur au sens de Ducrot. Ces deux procédés donnent accès au personnage à travers des paroles proférées ou à travers son discours intérieur. Il en va tout autrement d'un *foyer de conscience* distinct du locuteur principal, qui est construit à partir d'assertions sur la conscience d'un personnage (en rapportant son point de vue, pour reprendre l'expression de Ducrot) ou, implicitement, lorsque le texte fournit des indices pour attribuer, à un personnage, une émotion, une perception ou une opinion, c'est-à-dire un fait de conscience, sans pour autant mettre en scène ce personnage en tant qu'énonciateur.

Plutôt que d'indifférencier ces deux types de phénomènes en les regroupant sous le concept vague de *point de vue*, cette distinction permet au contraire d'analyser leur articulation dans les textes et les effets discursifs qui en découlent (voir Vivero García et Forget, 2007).

Nous retiendrons donc, pour cette étude, afin de rendre compte des divers procédés qui sont à l'origine de la construction textuelle du point de vue d'un acteur, la distinction entre *foyer énonciatif* (désormais FE) et *foyer de conscience* (désormais FC).

## 2. La mise en scène des faits de conscience dans les journaux

Notre corpus est constitué de cinquante articles de *El País* (le journal espagnol d'information générale qui compte le plus grand nombre de lecteurs) et de cinquante articles du journal québécois *La Presse*. Ils sont tous parus entre janvier 2003 et décembre 2004.

Nous avons repéré, dans ce corpus, quatre catégories de procédés, que nous illustrerons par des exemples ponctuels :

a) Le journaliste, qui représente le *foyer énonciatif* primaire (FE<sub>0</sub>), prend en charge des assertions sur des faits de conscience auxquels il a pu avoir accès, à travers le discours de l'autre, ou qu'il a pu facilement induire. Ainsi, dans un article sur Ted Moses, élu personnalité de l'année 2002 du journal *La Presse*, on rencontre des énoncés qui rapportent des sentiments et des croyances :

- (1) Il pourrait lui-même quitter le Québec en *songeant* à poursuivre sa carrière internationale commencée aux côtés de la Guatémaltèque Rigoberta Menchu, Prix Nobel de la paix 1992. Avec elle, il a fondé l'Initiative autochtone pour la paix, une organisation internationale de dirigeants autochtones. Mais Ted Moses *voit* plutôt son avenir au Québec, parmi les siens. Le chef *se voit* aux commandes de l'entente Québec-Cris et de la gestion des retombées [...].  
(« Ted Moses : Le Nord dans les veines », *La Presse*, 20 janvier 2003)

L'article, parsemé de discours explicitement rapportés, présente aussi des passages comme le précédent, plus flous quant aux responsabilités du journaliste, qui semble pouvoir s'immiscer dans la conscience du personnage (*en songeant, voit, se voit*), sans soulever de problèmes d'authenticité pour autant, car, si le journaliste connaît les sentiments de Ted Moses, on peut supposer que celui-ci les a très certainement exprimés lui-même.

En général, avec cette catégorie de procédés, que nous représenterons par la formule FE<sub>0</sub>:FC, apparaît un journaliste maîtrisant l'actualité et pouvant ainsi donner accès à un FC sans citer ses sources, c'est-à-dire en assumant pleinement la responsabilité de son dire. En s'appuyant sur sa connaissance du contexte social et politique comme sur une logique de légitimation, il peut même aller jusqu'à interpréter des indices induits (ou repérés préalablement). Dans tous les cas, son autorité suffit à accréditer l'information.

b) Le deuxième procédé produit surtout des effets d'objectivité, car le journaliste (FE<sub>0</sub>) met en scène un autre *foyer énonciatif* (FE<sub>1</sub>), auquel il attribue explicitement la responsabilité de la construction d'un *foyer de conscience* (FC). Nous représenterons ce procédé par la formule FE<sub>0</sub>:FE<sub>1</sub>:FC. Il peut être illustré par l'exemple suivant, tiré de la presse canadienne, sur la tragédie de Beslan en Ossétie du Nord :

- (2) Les « terroristes » [...] tentent d'effrayer la société russe « avec leur cruauté » afin de diviser le pays, a déclaré le président [Poutine].  
(« La Russie n'a pas compris », *La Presse*, 5 septembre 2004)

Le journaliste (FE<sub>0</sub>) cite le discours du président Poutine (FE<sub>1</sub>), en soulignant la responsabilité de celui-ci par l'emploi des guillemets. Il attribue ainsi explicitement au Président non seulement la caractérisation de ces personnes comme des terroristes cruels, mais encore la responsabilité des assertions sur le dessein des terroristes, qui tenteraient, selon lui, d'effrayer la société russe et qui se proposeraient, toujours selon lui, de diviser le pays.

c) Le journaliste (FE<sub>0</sub>) construit un FC, mais la responsabilité de cette construction ne lui revient pas entièrement, car le contexte intervient, souvent après coup, pour attribuer cette responsabilité à un FE<sub>1</sub>, ce que l'on peut représenter par FE<sub>0</sub>:FC-[FE<sub>1</sub>:FC]. Ainsi, dans l'exemple suivant, la vice-présidente aux communications de la compagnie d'aéronautique Bombardier, M<sup>me</sup> Dionne, est interrogée au sujet des déclarations qu'a faites Stephen Harper, chef du Parti conservateur du Canada :

(3) Toutefois, le manufacturier montréalais *n'apprécie pas du tout* le vocabulaire utilisé par Stephen Harper dans ce débat. *M<sup>me</sup> Dionne a fait valoir* que l'entreprise n'avait pas bénéficié de subventions, mais de prêts. *Elle a ainsi indiqué* que Bombardier avait reçu un prêt de 45 millions de dollars du gouvernement canadien pour le développement du biréacteur régional CRJ200.

(« Bombardier prend Harper avec un grain de sel », *La Presse*, 19 juin 2004)

Le premier énoncé rapporte le sentiment du fabricant, qui *n'apprécie pas* les déclarations du politicien ; les deux énoncés suivants mettent en scène un FE<sub>1</sub> (M<sup>me</sup> Dionne) à travers son discours rapporté, introduit par *a fait valoir* et par *a indiqué*. Dans le contexte de ce discours indirect, le premier énoncé peut être réinterprété comme appartenant, lui aussi, au discours de M<sup>me</sup> Dionne, avec *du tout* manifestant l'oralité.

Ce troisième procédé est le plus fréquent dans notre corpus, tant dans les articles québécois qu'espagnols (voir, en annexe, le tableau représentant le nombre d'occurrences analysées et leur répartition en fonction des catégories). En voici un autre exemple :

(4) Plusieurs [résidents de Beslan] continuaient de parcourir les listes des hôpitaux *dans l'espoir de retrouver leurs proches*, tandis que les forces de sécurité limitaient l'accès aux décombres de l'école. *« Je veux pouvoir mettre un corps, quelque chose, dans les cercueils de ma femme, de ma mère et de ma fille » a expliqué un homme de 30 ans.*

(« La Russie n'a pas compris », *La Presse*, 5 septembre 2004)

Ici, le FC et le FE<sub>1</sub> correspondent au même acteur : les résidents de Beslan, construits d'abord comme un FC (lorsque le journaliste leur attribue un sentiment d'espoir) puis comme FE<sub>1</sub> (quand il rapporte leur discours). De cette manière, le journaliste n'assume pas entièrement la responsabilité de la construction du FC, car le contexte permet de réinterpréter, après coup, qu'il ne faisait là qu'avancer ce qu'ont exprimé les résidents de Beslan eux-mêmes.

Si ce procédé est si fréquent, c'est peut-être parce qu'on y gagne sur les deux tableaux : l'effet d'autorité du journaliste qui nous livre l'actualité et l'effet d'objectivité assuré par le discours rapporté. Selon ce procédé, le journaliste peut avancer des déclarations, les interpréter ou même inférer, à partir de principes généraux, un FC toujours étroitement lié à un acte verbal. Si bien que la frontière, entre la représentation d'un discours et celle d'une conscience, s'estompe au bénéfice d'une zone floue, où il semblerait peu important de distinguer les paroles de l'acteur de celles du journaliste recréant la conscience de l'acteur.

d) On ajoutera une quatrième catégorie plus rare, mais qui ne représente qu'un pas de plus vers la représentation « réaliste » de personnages pourvus d'épaisseur psychologique, avec lesquels le lecteur est appelé à s'identifier : le journaliste (FE<sub>0</sub>) construit un FC qu'il ne peut manifestement pas avoir inféré, dans des contextes qui ne permettent pas d'attribuer cette responsabilité énonciative à un FE<sub>1</sub>. Nous représenterons ce quatrième cas de figure par [FE<sub>0</sub>]#FC. Ce procédé, nous l'avons relevé dans les articles du corpus espagnol qui traitent des attentats du 11 mars 2004 à Madrid :

(5) Juan Cordero, profesor de Ética, Filosofía y Psicología en educación secundaria, se despertó el lunes después del 11-M *atónado* por una noche de sueño inquieto y entrecortado. El cuerpo de su esposa, la madre de sus dos hijos, había sido identificado [...] en la madrugada del viernes tras 24 horas de búsqueda *desesperada* por los hospitales de Madrid. El día 15 por la mañana, el primer lunes después de los atentados, Juan *tomó una decisión* que venía *meditando* desde el fin de semana : se dirigió al instituto de secundaria [...] y se paró frente a sus estudiantes para hablar de la tragedia. (« Ética en carne propia », *El País*, 30 mars 2004)

(Juan Cordero, *professeur d'éthique, de philosophie et de psychologie au niveau secondaire, se réveille le lundi après les événements du 11 mars, bouleversé par une nuit de sommeil inquiet et fragmenté. Le corps de son épouse, la mère de ses deux fils, avait été identifié [...] au début de l'aube, vendredi, après une recherche désespérée dans les hôpitaux de Madrid. Le 15 au matin, le premier lundi après les attentats, Juan prit une décision à laquelle il pensait depuis la fin de semaine : [...] rencontrer ses étudiants pour leur parler de la tragédie.* [Nous traduisons])

Voici un autre passage de la presse espagnole, à propos de ces mêmes attentats :

(6) José Antonio Serra Rexach, director de asistencia sanitaria, tiene un pequeño aparato de radio encendido en su despacho [...] del Hospital Gregorio Marañón. *Ha escuchado* la noticia de la explo-

sión de una bomba, pero su vista está pendiente del ordenador : 125 enfermos en urgencias. *La peor noche de estos últimos siete meses.* De pronto oye el sonido de las sirenas de las ambulancias. *Decide bajar a urgencias.*

(« ¡Este, a trauma!, ¡éste, a quirófano! », *El País*, 23 mars 2004)  
(José Antonio Serra Rexach, directeur du service sanitaire, possède un petit poste de radio à son bureau [...] à l'Hôpital Gregorio Marañón. Il a écouté la nouvelle de l'explosion d'une bombe, mais son regard est accaparé par l'ordinateur : 125 blessés au service des urgences. La pire nuit de ces sept derniers mois. Soudain, il entend le bruit des sirènes d'ambulance. Il décide de se rendre au service des urgences. [Nous traduisons])

On découvre, au premier paragraphe de (6), un FC qui écoute la nouvelle, regarde son écran d'ordinateur et constate le nombre élevé de blessés arrivés à l'hôpital ; ce même personnage est construit ensuite comme FE<sub>1</sub> à travers son discours intérieur : *la pire nuit de ces sept derniers mois* ; puis à nouveau comme FC : *Soudain il entend le bruit... Il décide de se rendre au service des urgences.* Le discours rapporté contribue ici à créer l'acteur, mais ce discours n'a pas pour objet ses perceptions et ses décisions ; il n'a d'ailleurs pas été proféré. C'est pourquoi on ne peut penser, comme on est porté à le faire dans d'autres articles du corpus, que le journaliste se fonde, pour mettre en scène cette conscience, sur un discours entendu. Par conséquent, la responsabilité de cette mise en scène retombe, dans ce cas de figure, sur le journaliste.

Dans ce style presque romanesque, on est un peu surpris par le savoir sans limites que montre celui-ci, en prêtant à autrui des états mentaux ou en insistant sur le détail d'actions qu'il n'a pu observer. Son savoir concerne non seulement la conscience des personnages, mais aussi des faits qui ne peuvent être connus qu'à condition d'en avoir été témoin. On perd alors, nous semble-t-il, en objectivité. Mais on gagne en effet d'autonomie des acteurs (par rapport au discours qui les construit) et donc en impression de réel. En outre, si le journaliste ne marque pas de distance vis-à-vis de ce FC (ce qui est le cas en général), il se produit un effet d'empathie, qui facilite l'identification du lecteur avec ce personnage doté d'épaisseur psychologique. Le partage des émotions est ainsi favorisé au détriment de l'effet d'objectivité.

En résumé, les quatre catégories de procédés discursifs que nous avons répertoriées pourraient être placées sur un *continuum* allant de la présence maximale d'un journaliste FE<sub>0</sub> qui se montre bien informé (a) jusqu'à son effacement au

profit d'un effet d'autonomie de l'acteur, dont la conscience prend le dessus (d).

Entre les deux, un premier effacement énonciatif se produit lorsque le journaliste cède la parole à un FE<sub>1</sub> pour assurer des effets d'objectivité (b), et un deuxième effacement plus important a lieu quand il joue sur les glissements entre FE<sub>0</sub> et FE<sub>1</sub> (c). Comme nous l'avons souligné, le procédé (c) semble être fréquent dans la presse écrite : il présente l'avantage de combiner l'effet d'objectivité et l'impression de réel qui résulte de l'effet d'autonomie de l'acteur, avec lequel le lecteur est appelé à s'identifier.

Dans la dernière de ces catégories (d), le texte journalistique offrirait d'importantes similitudes avec le littéraire. Il accuserait la tendance à construire l'information en livrant l'événement à partir d'une soi-disant intériorité de l'acteur. Pour cela, le journaliste tend à créer directement des foyers de conscience et à investir lui-même le lieu d'où émane l'émotion, ce qui favorise l'identification du lecteur à ces acteurs/personnages et le partage de l'émotion, d'autant plus que l'événement est livré sur le plan informatif comme s'il était vécu. Or, cette stratégie, qui semble être très spécialement liée à l'actualité de faits bouleversants comme les attentats du 11 mars à Madrid, équivaut à renforcer une vision psychologique de l'événement, créant de véritables personnages émouvants, à la manière des textes de fiction.

### 3. Interprétation et schémas culturels liés au texte journalistique

Des nuances s'imposent, cependant. Si certains de ces phénomènes discursifs tendent à atténuer la frontière entre discours journalistique et discours de fiction par des similitudes d'écriture, les conditions issues du contrat de lecture déterminent l'interprétation du journalistique. Alors que le narrateur d'un roman peut avoir librement accès à la conscience des personnages, les conventions liées au discours d'information veulent que le journaliste s'attache aux faits observables et, en particulier, aux discours tenus.

En effet, ce type de discours reste marqué par une visée cognitive qui tend à privilégier l'informatif et la retransmission de l'événement à partir des faits. Le discours retransmis joue le rôle de pièce à conviction dans cette entreprise et confère sa légitimité au journaliste, qui se pose en témoin. Celui-ci est toujours lié au contrat présumé d'« informativité », selon lequel il retrace des faits, donc des événements actualisés, et cette condition sous-jacente fonctionne en arrière-plan conceptuel lors de la lecture.

Des schémas culturels liés au texte journalistique contrôlent ainsi l'interprétation et auraient pour rôle de contrebalancer les « écarts » informatifs par un cadre contraignant, même s'ils laissent aussi des marges de manœuvre, dont profitera le journaliste pour jouer sur l'identification, à l'acteur/personnage mis en scène. Cette stratégie peut être récupérée par ailleurs, sur le plan informatif, comme souci de retransmettre l'expérience sur le vif.

On s'aperçoit ainsi que la prise en considération de ces conditions fait le plus souvent converger les formes vers la catégorie (c), qui favorise le flou et où le FC peut être interprété comme élaboré à partir des paroles exprimées. Il devient alors souvent impossible de véritablement distinguer (comme nous sommes portés à le faire lors de l'analyse) si le FC est sous la responsabilité directe du journaliste ou s'il passe par le dire d'autrui.

## Conclusion

Au terme de cette étude, on peut conclure que le concept de *foyer de conscience* permet d'opérer une distinction entre, d'une part, les phénomènes d'attribution d'émotions, perceptions ou opinions et, d'autre part, les phénomènes d'altérité énonciative, qui supposent une mise en scène d'un *foyer énonciatif* différent du locuteur primaire. Cette distinction nous a permis d'analyser et de décrire, dans la présente étude, quatre catégories de procédés de construction d'acteurs dans les journaux.

Malgré son caractère exploratoire, cette typologie nous permet de conclure, en ce qui concerne les stratégies jour-

nalistiques, que les états mentaux des acteurs liés aux événements sont construits par des modes discursifs oscillant entre des techniques que l'on attribue volontiers au romanesque et d'autres qui tiennent de l'informatif. Or, là où le littéraire laisse toute latitude pour la création des personnages, des situations, des états mentaux et des discours, le journalistique, même s'il « copie » certains procédés, suppose que les états mentaux des acteurs ou leurs perceptions soient cautionnés par le discours, qui donne prise à cette intériorité et légitime le rôle du journaliste. Nous posons qu'il y a donc présomption de discours comme « normalité » sous-jacente au texte journalistique.

Cela ne permet cependant pas d'éclaircir, dans tous les cas, la responsabilité du journaliste dans la relation de l'état de conscience de tel ou tel acteur. Plus le journalistique s'étend à la sphère du privé, du personnel et de la vie intérieure, plus il se heurte à la question suivante : « Les faits de conscience décrits sont-ils authentifiés par des sources discursives, inférés de la situation par le journaliste ou tout simplement recréés par celui-ci ? ».

Cette question ne trouve pas toujours de réponse dans les textes. De manière générale, il y a lieu de postuler un schéma cognitif sur la nature textuelle du journalistique, qui oriente l'interprétation en favorisant la présomption de sources discursives, si bien que l'effet d'autonomie de l'acteur, même s'il est présent et fortement sollicité dans le *pathos*, repose en dernière instance sur un fond d'objectivité issu des conditions de réception mêmes du discours journalistique.

Tableau représentant l'analyse quantitative du corpus

Nombre d'occurrences analysées	(a) FE <sub>0</sub> :FC	(b) FE <sub>0</sub> :FE <sub>1</sub> :FC	(c) FE <sub>0</sub> :FC-[FE <sub>1</sub> :FC]	(d) [FE <sub>0</sub> ]#FC
<i>El País</i> : 84	8	16	47	13
<i>La Presse</i> : 75	9	18	48	0



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUTHIER, J. [1982] : « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n°26, 91-151.
- CHAMBAT-HOUILLO, M.-F. et A. WALL [2004] : *Droit de citer*, Paris, Bréal.
- CHARAUDEAU, P. [1997] : *Le Discours d'information médiatique*, Paris, Nathan.
- COHN, D. [(1978) 1981] : *La Transparence intérieure*, trad. A. Bony, Paris, Seuil.
- DUCROT, O. [1984] : *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit ;
- [1989] : *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit ;
- [2001] : « Quelques raisons de distinguer "locuteurs" et "énonciateurs" », *Les Polyphonistes scandinaves/De Skandinaviske polyfonister*, n°3, 19-42.
- FALL, K. et F. EL MANKOUCH [1996] : *Quelques stratégies énonciatives, argumentatives et notionnelles dans des discours rapportés de la presse écrite*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- FORGET, D. [2000] : *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Éd. Nota Bene ;
- [2003] : « Les discours directs et leur cohabitation dans le texte non littéraire », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n°14, 95-110.
- GENETTE, G. [1972] : « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil ;
- [1983] : *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.
- JAUBERT, A. [2000] : « Discours rapporté, énonciation, point de vue. Le problème du clivage », *Scolia*, n°13, 83-97 ;
- [2002] : « Énonciation clivée et discours littéraire. La pragmatique à large spectre des vrais et faux reports de voix », dans R. Amossy (dir.), *Pragmatique et Analyse des textes*, Tel-Aviv, Presses de l'Université de Tel-Aviv, 61-93.
- PÉTILLON, S. [2006] : « De l'entretien au portrait : modes d'intégration du discours autre dans le portrait journalistique : l'exemple du quotidien *Libération* », dans J.M. López Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (dir.), *Dans la jungle des discours (genres de discours et discours rapporté)*, Cadix, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 403-411.
- RABATEL, A. [1998] : *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé ;
- [2000] : « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratifs et discursif », *La Lecture littéraire*, n°4, 195-254 ;
- [2001a] : « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », *Poétique*, n°126, 151-173 ;
- [2001b] : « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n°132, 72-95 ;
- [2001c] : « Valeurs énonciatives et représentatives des "présentatifs" c'est, il y a, voici/voilà : effet de point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, n°9-10, 43-74 ;
- [2003] : « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », *Travaux de linguistique*, n°46, 49-88 ;
- [2004] : « Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives » ; « Le dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception », *Cahiers de praxématique*, n°41, 7-24 ; 131-156.
- RASTIER, F. [2001] : *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- VIVERO GARCÍA, M. D. [2001] : *El Texto : teoría y análisis lingüístico*, Madrid, Arrecife ;
- [2004] : « Discours, opinions et regards d'autrui. Repères pour une approche linguistique de la focalisation interne », dans M. P. Suárez et alii (dir.), *L'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*, Madrid, Departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid / IMA Ibérica, 557-567 ;
- [2006] : « Foyer énonciatif et foyer de conscience : deux façons de construire l'autre dans le discours », dans J. M. López Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (dir.), *Dans La Jungle des discours (genres de discours et discours rapporté)*, Cadix, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 155-164 ;
- [à paraître] : « Le point de vue à la lumière de la distinction entre "foyer énonciatif" et "foyer de conscience" », dans L. Perrin et A. Petitjean (dir.), *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*, Metz, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, coll. « Recherches textuelles ».
- VIVERO GARCÍA, M. D. et D. FORGET [2007] : « Suplir la palabra del otro : análisis de prácticas periodísticas ligadas a la representación del discurso », *Revista romane*, vol. 42, n°1, 1-15.

## LE GROUPE $\mu$ ENTRE RHÉTORIQUE ET SÉMIOLOGIQUE

### Archéologie et perspectives

#### Éléments pour une biographie du Groupe $\mu$ .

Sémir Badir – page 9

Comme aujourd'hui les politiques de la recherche mettent en valeur le travail collectif et interdisciplinaire, le parcours intellectuel du Groupe  $\mu$ , long et étoffé, est susceptible d'être pris en exemple. Pour commencer, la présente étude éclaire les années de formation et d'identification du groupe, à la fin des années 1960. Elle retrace ensuite la réflexion parcourue en délimitant quatre périodes dans la chronologie des publications. Finalement, elle interroge les caractéristiques épistémologiques d'une recherche collective dans un secteur – celui de la nouvelle rhétorique – que cette recherche a contribué, pour une large part, à définir, mettant en avant ses positionnements programmatiques, gnoséologiques et paradigmatiques.

As research policies nowadays favour collective interdisciplinary work, the intellectual course, long and rich, of the Groupe  $\mu$  can be taken in example. To begin, this study sheds light on the years of formation and identification of the group, in the late 60s. It then traces in the intellectual ground by defining four periods in the chronology of its bibliography. Finally, it inquires the epistemological characteristics of a collective research in an area – that is, the new rhetoric – that such a research has contributed, in large part, to define, highlighting its programmatic, gnoséological and paradigmatic positionings.

#### Pour une théorie générale des figures.

Michel Meyer – page 19

La théorie des figures a-t-elle une rationalité sous-jacente ? Où la trouver ? La problématique ou théorie du questionnement est la clé de ce problème. Sa dette à l'égard du Groupe  $\mu$  tient à la mise en évidence de quatre opérations fondamentales : le  $=$ , le  $\pm$ , le  $+$ , et le  $-$ , ou répétition-substitution, modification, ajout et négation. On les retrouve dans les figures de langage et les figures de pensée, celles-ci devant traduire une problématique qui va de la plus faible, avec les figures de son, à la plus forte, avec les figures de pensée, où le problème est dit mais comme résolu.

Do the figures of speech present an underlying rationality? If so, where can we find it? Problematology (or theory of questioning) is the key to answer those questions. It owes a great deal to the Groupe  $\mu$ , who has put forth four cardinal operations:  $=$ ,  $\pm$ ,  $+$ ,  $-$ , or repetition (substitution), modification (like amplification), addition and negation. We find those operations in the figures of language and the figures of thought. Problematology increase from figures of sound to figures of grammatical modifications, from tropes to figures of thought, in which the problem

cannot be erased and is therefore mentioned as such (while said to be solved, denied or minimized).

#### Rhétorique et économie des images.

Jean-François Bordron – page 27

Nous essayons de dégager quatre niveaux d'analyse propres à définir une sémiotique, en ayant plus spécifiquement en vue la sémiotique des images. À un premier niveau, une image peut être comprise comme une composition de parties, la rhétorique jouant sur les déplacements et condensations que cette structure autorise. À un deuxième niveau, l'image offre des faits de liaison, d'une tout autre nature, dont nous illustrons quelques possibilités et que nous cherchons à comprendre en la comparant avec la prédication linguistique. Ces deux niveaux entrent plus ou moins en résonance avec des hypothèses de nature ontologique qui forment un troisième niveau. Ce dernier point se comprend mieux si l'on remarque que, quelle que soit l'ontologie postulée, il s'agit finalement de comprendre comment des multiplicités peuvent être données dans des unités, ce qui, en un certain sens, est aussi un problème de liaison. Finalement, nous essayons de montrer pourquoi toute image s'inscrit dans ce que l'on peut appeler une économie. Quatre niveaux d'analyse se dégagent ainsi : des *compositions mé-réologiques*, des *liaisons prédictives*, des *horizons ontologiques* et une *économie*.

I attempt to distinguish four levels of organization in semiotic analysis of icons. The first level is mereological level, organizing composition of rhetorical argumentation and figures. The second level is the predicative structure. The third level is given by ontological hypothesis, the last one by economical configuration.

#### Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique.

Maria Giulia Dondero – page 41

Notre propos consiste à comparer une *rhétorique des figures visuelles*, comme nous l'a proposée le Groupe  $\mu$  dans son *Traité du signe visuel* (1992), avec une *rhétorique de l'argumentation par images* – qui, bien que beaucoup moins connue, a produit un certain nombre d'études au sein de la sémiotique du discours d'inspiration greimassienne. Cette dernière approche vise à dépasser l'étude du trope en tant que figure locale allotopique et à rendre compte des enjeux argumentatifs produits par la disposition et l'enchaînement discursifs d'images et textes verbaux à l'échelle du discours. Si les effets rhétoriques ont souvent été étudiés sur des ouvrages artistiques, notre objectif est de nous interroger sur le syncrétisme du discours scientifique. Notre étude se termine en fait par une analyse de l'iconographie des

trous noirs dans un ouvrage de vulgarisation scientifique d'astrophysique.

In this essay I compare two semiotic perspectives on visual rhetoric: the first one named *rhetoric of visual figures* is elaborated by Groupe  $\mu$  in his *Traité du signe visuel* (1992) and the second one, named *visual argumentation*, is the product of semiotics of discourse (École de Paris). The one concerns the rhetoric figure as a deviation from a cultural rule, the other one concerns the argumentation produced by the disposition of visual and verbal texts in a syncretic discourse. The discourse taken into account in this essay is the scientific one and my analysis focuses on the black holes' iconography in astrophysics popular literature.

### Sémiotique et rhétorique musicales :

#### la Fantaisie en ré mineur de Mozart.

Nicolas Meeüs et Jean-Pierre Bartoli – page 55

La *Fantaisie* KV 397 est examinée ici de deux points de vue différents mais complémentaires. La première approche est d'ordre analytique, inspirée par les travaux d'Heinrich Schenker (1868-1935) qui, dès 1930, avait anticipé dans le domaine de l'analyse musicale les concepts de la grammaire générative, décrivant l'œuvre musicale comme le déploiement d'une structure profonde qu'il appelait *Ursatz*, « structure originelle ». Malgré la variété inhérente à l'écriture d'une Fantaisie, cette œuvre manifeste une unité profonde dans le fait que chacune des parties dérive de la même structure originelle. La deuxième approche envisage la même œuvre du point de vue d'une rhétorique générale inspirée du Groupe  $\mu$ , mais aussi des théories de Leonard Meyer (1918-2007). L'œuvre est examinée ici en fonction de processus de création d'attentes, de ruptures d'isotopie, puis de résolution des attentes, de réévaluations proversives et rétroversives, ainsi que de la mise en œuvre de catégories stylistiques établies (*cantabile*, *tutti* orchestral, antécédent/conséquent). Les deux analyses décrivent, chacune à sa manière, une intrigue proprement musicale, qui ne pourrait être traitée efficacement par une étude de type narratologique : les caractéristiques techniques de l'écriture mozartienne indiquent pourquoi l'œuvre est demeurée inachevée.

The *Fantasy* KV 397 is examined from two distinct but complementary points of view. The first approach is analytic, inspired by the work of Heinrich Schenker (1868-1935) who, as early as 1930, had anticipated in the realm of music analysis some concepts of generative grammar, describing the musical work as the unfolding of a deep structure that he called *Ursatz*, "original structure". Despite the diversity inherent in the writing of a Fantasy, this work evidences a deep unity arising from the fact that each of its parts derives from the same original structure. The second approach considers the same work from the point of view of a general rhetoric

inspired by the Groupe  $\mu$ , but also by theories of Leonard Meyer (1918-2007). The work is confronted here to processes of the creation of expectations, of the breaking of isotopies, of the realization of the implications, of proversive and retroversive reevaluations, as well as to the implementation of known stylistic categories (*cantabile*, orchestral *tutti*, antecedent/consequent). Both analyses, each in its own way, describe a purely musical plot that could not effectively be treated by a narratological study: technical characteristics of Mozart's writing indicate why the work remained unfinished.

### La rhétorique des figures :

#### entre formalisme et énonciation.

Marc Bonhomme – page 65

Depuis toujours, la rhétorique des figures a oscillé entre deux pôles qu'elle a eu du mal à harmoniser : d'une part, celui du formalisme qui voit en elles des tournures plus ou moins remarquables ; d'autre part, celui de l'énonciation qui les considère comme des points d'ancrage privilégiés de l'engagement de leurs producteurs. En premier lieu, cet article dresse un bilan critique sur ce statut instable des figures. Après avoir mis en évidence la gestion inégale entre structure et expression figurale chez divers théoriciens, cette étude analyse l'apport du Groupe  $\mu$  dans la constitution d'une rhétorique intégrée qui concilie le donné sémiotique des figures et leur actualisation en discours. En second lieu, dans le prolongement des travaux du Groupe  $\mu$  et à partir du cas typique de l'oxymore, un plaidoyer est formulé sur la nécessité de voir, dans les figures, des structures discursives modelées par leur prise en charge énonciative. Comme le montre l'oxymore, si les figures sont des schèmes saillants, ceux-ci sont façonnés par les motivations des sujets communicants.

The rhetoric of figures has always oscillated between two poles which could hardly be harmonized: On the one hand, the pole of formalism, which considers figures as more or less striking expressions. On the other hand, the pole of enunciation, which considers them as privileged cornerstones of its producers' point of view. First of all, this article draws up a critical balance sheet of this unstable status of figures. After emphasizing the unequal management of figurative structure and expression by several theorists, this study analyses the contribution of the Groupe  $\mu$  to the constitution of an integrated rhetoric which reconciles the semiotic content of figures and their realization in speech. Secondly, following the same lines as the studies of the Groupe  $\mu$  and falling back on the typical case of the oxymoron, we will formulate a plea about the necessity of seeing in the figures discourse structures which are modelled by their enunciative value. As it is illustrated through the oxymoron, if figures are salient schemata, these are shaped by the motivations of the communicating subjects.

**L'interaction métaphorique :  
une grandeur algébrique.**

**Michèle Prandi – page 75**

Il y a beaucoup de théories de la métaphore, et la raison est que la métaphore a une source unique, mais elle admet plusieurs issues différenciées, même opposées. À la différence d'une métonymie, qui relie des concepts saturés dans une relation cohérente, une métaphore naît du transfert d'un concept dans un domaine étranger. Le transfert provoque une interaction entre deux concepts qui se disputent le même objet : un sujet primaire et un sujet subsidiaire. Or, l'interaction est une grandeur algébrique, qui admet un solde négatif, un solde nul et un solde positif. Le solde négatif correspond à la catachrèse lexicale : le sujet subsidiaire se plie au profil conceptuel cohérent du sujet primaire. Le solde nul correspond à la substitution : le sujet primaire remplace le sujet subsidiaire, et toute interaction est bloquée. Le solde positif correspond à la projection : le sujet subsidiaire est projeté sur le sujet primaire ; de ce fait, il met en question son profil conceptuel et le redessine. La projection est une grandeur graduée, qui s'étend de l'activation de stéréotypes routiniers ou d'analogies évidentes jusqu'aux issues les plus surprenantes. À l'intérieur de ce *continuum*, le seuil critique est représenté par la condition de cohérence conceptuelle, qui sépare les concepts métaphoriques partagés, c'est-à-dire les « métaphores de la vie quotidienne », des métaphores vives et conflictuelles.

A metaphor has one source and many different, even opposite issues. The source is the transfer of a concept into a strange conceptual domain and the interaction between two incompatible concepts, that is, the primary subject and the subsidiary subject. The issues are different because interaction is an algebraic magnitude, which admits both a negative, a null and a positive balance. Negative balance is documented by lexical catachresis: the primary subject plies the strange subsidiary subject to its conceptual profile. Null balance is documented by substitution: the primary subject replaces the subsidiary one, and no interaction takes place. Positive balance is documented by projection: the subsidiary subject is projected onto the primary one, both challenging its conceptual profile and reshaping it. Projection is a matter of degree, spanning from the activation of trivial stereotypes or overt analogies to the most surprising issues. Within this continuum, a critical threshold is provided by the requirement of consistency, which keeps apart shared metaphorical concepts, that is, "metaphors we live by", and conflictual creative metaphors.

**Les travaux du Groupe  $\mu$  : amers pour la stylistique?  
Madeleine Frédéric – page 85**

Les travaux du Groupe  $\mu$  fournissent de précieux repères au stylisticien. On se propose de rappeler quelques champs dans lesquels ils ont pu fonctionner comme autant de balises : redéfinition de la stylistique, étude de l'énumération, stylistique des isotopies, élargissement du rythme, apport de la notion de tabularité.

The works of the Groupe  $\mu$  provide valuable benchmarks to the stylistician. I intend to recall a few points in which they have operated like markers: redefinition of the stylistic, study of the enumeration, stylistic of isotopies, expansion of the rhythm, contribution of tabularity concept.

**HORS DOSSIER**

**Le brouillage des frontières énonciatives dans la presse écrite. Danielle Forget et María Dolores Vivero García – page 105**

Entre le discours rapporté et la représentation des opinions et des émotions dans les articles journalistiques, on peut observer des zones floues. Cet article vise à analyser ces zones frontières à partir d'un corpus d'articles tirés de la presse espagnole et québécoise. Sur le plan conceptuel, nous distinguons entre la construction d'un *foyer énonciatif* (FE) non assumé directement par le locuteur primaire et la construction de ce que nous appelons un *foyer de conscience* (FC) non assimilé au locuteur primaire. Nous établissons quatre catégories de phénomènes dans le discours journalistique. Ces catégories sont mises en relation avec les stratégies discursives correspondantes.

Between reported speech and the representation of opinions and emotions in newspaper articles a hazy zone can be detected. The aim of this paper is to examine these border zones in the Spanish and Quebecois press respectively. Conceptually, we distinguish between the construction of an *enunciation source* not directly assumed by the primary speaker on one hand and on the other the construction of what we shall call *conscience source* different from the primary speaker. We have identified four different categories of phenomena in the journalistic discourse. These categories were also designed with relation to the different corresponding discursive strategies.

## Sémir Badir

Sémir Badir est maître de recherches au Fonds national de la recherche scientifique (FNRS) à l'Université de Liège. Ses recherches portent principalement sur l'épistémologie sémiotique. Il est l'auteur de *Hjelmslev* (Belles Lettres, 2000) et *Saussure. La langue et sa représentation* (L'Harmattan, 2001). Il a dirigé les recueils et numéros spéciaux de revue internationale : *Spécificité et histoire des discours sémiotiques* (Linx 44, avec M. Arrivé, 2001), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible* (Nouveaux Actes Sémiotiques, avec H. Parret, 2001), *Ferdinand de Saussure* (Cahier de l'Herne, avec S. Bouquet, 2003), *L'archivage numérique. Conditions, enjeux, effets* (Protée 32-2, avec J. Baetens, 2004), *Intermédialité visuelle* (Visible 3, avec N. Roelens, 2007), *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale* (Pulim, avec J.-M. Klinkenberg, 2008), *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg* (Éd. Lambert-Lucas, avec D. Ablali, 2009), *Roland Barthes. Leçons 1977-1980* (avec D. Ducard, 2009), *Les Linguistes et leurs graphiques* (avec M. Sassier, 2009).

## Jean-Pierre Bartoli

Jean-Pierre Bartoli est professeur à l'Université Paris-Sorbonne dont il a été vice-président du Conseil scientifique ; il y est actuellement directeur de l'École doctorale « Concepts et langages ». Spécialiste de la musique française du XIX<sup>e</sup> siècle, il poursuit des recherches sur l'analyse et la sémiotique musicales, sur la permanence de la rhétorique musicale après la période baroque. Il prépare un ouvrage sur l'écriture de la Fantaisie pour clavier au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

## Marc Bonhomme

Docteur d'État ès lettres et agrégé de grammaire, Marc Bonhomme est professeur de linguistique française à l'Université de Berne (Suisse). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages : *L'Argumentation publicitaire* avec J.-M. Adam (Nathan, 1997), *Les Figures clés du discours* (Seuil, 1998), *Pragmatique des figures du discours* (Champion, 2005) et *Le Discours métonymique* (Peter Lang, 2006). Marc Bonhomme a également publié de nombreux articles en rhétorique, en sémiotique des médias et en analyse du discours.

## Jean-François Bordron

Jean-François Bordron est professeur de sémiotique à l'Université de Limoges où il dirige le Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS). Ses publications portent sur la sémiotique de l'image, sur la sémiotique de la perception et sur la sémiotique du discours philosophique. Il a publié *Descartes, Recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive* (PUF, 1987) ainsi que de nombreuses études sur Maine de Biran, Bergson, Merleau-Ponty.

## Constanza Camelo Suarez

Après avoir reçu une formation académique en peinture, Constanza Camelo Suarez a orienté son travail vers une recherche interdisciplinaire qui expérimente des relations entre le corps performatif et l'intervention *in situ*. En outre, elle s'implique dans la diffusion de l'art

en tant que commissaire indépendante et cofondatrice du collectif *We are not Speedy Gonzales*, collectif qui privilégie les échanges artistiques interculturels. L'artiste possède un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal. Elle enseigne la théorie et la pratique de l'art au niveau universitaire.

## Maria Giulia Dondero

Maria Giulia Dondero est chercheuse qualifiée au Fonds national de la recherche scientifique (FNRS) et travaille à l'Université de Liège où elle poursuit des recherches en sémiotique visuelle, notamment sur l'image dans le discours scientifique. Elle a dirigé plusieurs numéros de revues et est l'auteur d'une quarantaine d'articles en français, italien et anglais publiés dans des revues de sémiotique, de communication et d'esthétique (*Nouveaux Actes Sémiotiques*, *Semiotica*, *Protée*, *RS/SI*, *Visible*, *Communication et langages*, *Recherches en communication*, *Voir barré*, *Locus Solus*, *Il Verri*). Elle a récemment publié *Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques* (Hermès Lavoisier, 2009) et *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, avec P. Basso Fossali (Guaraldi, 2006 et 2008).

## Danielle Forget

Danielle Forget est professeure titulaire à l'Université d'Ottawa, Département de lettres françaises. En s'appuyant sur la linguistique pragmatique et la rhétorique, elle conduit une analyse du processus d'énonciation interculturelle dans les discours littéraires, en particulier dans la littérature migrante. Un autre volet de ses recherches se situe à l'intersection de la rhétorique et de la cognition, dans le domaine littéraire et non littéraire. Elle travaille en étroite collaboration avec P.-Y. Raccah (Université de Limoges) et H. L. de Oliveira (Université de Feira de Santana). Elle a publié *Figures de pensée, figures du discours* (Nota Bene, 2000) ; *L'Émergence d'un discours démocratique au Brésil : conquêtes et résistances du pouvoir* (1964-1984) (Éd. Balzac, 1992). Avec F. Martineau, elle a dirigé *Des identités en mutation : de l'Ancien au Nouveau Monde* (Éd. David, 2002) et avec H. L. de Oliveira, *Images de l'Autre : lectures divergentes de l'altérité* (Presses de l'Université de Feira de Santana, 2001). On lui doit plusieurs chapitres dans des collectifs ainsi que des articles dans des revues scientifiques.

## Madeleine Frédéric

Madeleine Frédéric est professeur à l'Université Libre de Bruxelles, où elle enseigne la stylistique et l'herméneutique textuelle, ainsi que les littératures française et francophone contemporaines. Ses recherches et publications portent principalement sur la poésie française, la littérature québécoise, les rapports texte/image, ainsi que sur les écrivains et la guerre (celle de 1914-1918 et celle d'Espagne) et, plus généralement, l'écriture de l'événement.

## Nicolas Meeüs

Nicolas Meeüs est professeur à l'Université Paris-Sorbonne. Il a été directeur du Musée instrumental de Bruxelles, président de la Société belge d'analyse mu-

sicale, directeur de l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne et directeur-adjoint de l'École doctorale « Concepts et langages ». Ses domaines de recherche couvrent l'organologie, l'histoire de la théorie musicale, la sémiotique et l'analyse musicale. Il est le traducteur français de *L'Écriture libre* (*Der freie Satz*), l'ouvrage majeur d'Heinrich Schenker. Il prépare un ouvrage sur la genèse de la théorie schenkerienne.

## Michel Meyer

Michel Meyer est professeur à l'Université libre de Bruxelles et l'auteur de nombreux ouvrages, dont les *Principia Rhetorica* (Fayard, 2008) et le « Que Sais-je ? » sur la *Rhétorique* (PUF, 2<sup>e</sup> éd. 2009). Il est le fondateur d'une philosophie nouvelle, la *problématologie*.

## Michele Prandi

Michele Prandi est professeur de linguistique générale à l'Université de Gênes, Faculté des langues et littératures étrangères. Il est docteur *honoris causa* de l'Université d'Uppsala. Sa recherche porte sur la grammaire et la sémantique des expressions complexes – phrases, relations transphrastiques, textes – dont le contenu est vu comme le résultat d'une interaction complexe entre codage linguistique et inférence, grammaire des formes et grammaire des concepts, et sur l'analyse linguistique et conceptuelle du discours figuré. Parmi ses publications : *Sémantique du contresens* (Minuit, 1987), *Grammaire philosophique des tropes* (Minuit, 1992 ; trad. espagnole : *Gramática filosófica de los tropos*, Visor, 1995), *The Building Blocks of Meaning* (John Benjamins, 2004), *La finalité : fondements conceptuels et genèse linguistique* (De Boeck-Duculot, 2004 ; avec G. Gross), *La finalità. Strutture concettuali e forme di espressione in italiano* (Leo S. Olschki, Florence, 2005 ; avec G. Gross et C. De Santis), *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana* (UTET, 2006).

## María Dolores Vivero García

María Dolores Vivero García est professeure titulaire au Département de philologie française de l'Universidad Autónoma de Madrid. Elle travaille dans le domaine de l'analyse du discours littéraire et journalistique, s'intéressant en particulier à l'énonciation, à la polyphonie et à l'humour. Outre sa thèse sur André Gide et le livre *El texto : teoría y análisis lingüístico* (Arrecife, 2001), elle a publié divers travaux, dont « L'analyse énonciative du discours autobiographique : l'exemple de Gide », dans R. Amossy et D. Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires* (Presses universitaires du Mirail, 2003) ; « Confidence et dévoilement dans *La porte étroite* d'André Gide » (*Poétique*, n° 141, 2005) ; « La pièce (dé)montée. Étude sémantique d'une description de Madame Bovary » (*Poétique*, n° 146, 2006). Elle a également publié dans d'autres revues scientifiques : *Les Lettres romanes*, *Poétique*, *Questions de Communication*, *Études françaises*, etc.



## PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 38, n° 2 : Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes ; vol. 38, n° 3 : La vie des concepts dans la pensée critique moderne ; vol. 39, n° 1 : Esthétiques numériques.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

## ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1985, vol. 13, n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14, n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14, n° 3 : Sémiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15, n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15, n° 2 : La traductique ; vol. 15, n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16, n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17, n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17, n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17, n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18, n° 1 : Rythmes ; vol. 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien ; vol. 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône. • 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclastes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets ; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle ; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours ; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de Du sens ; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. • 2007, vol. 35, n° 1 : Échos et résonances ; vol. 35, n° 2 : Imaginaire des ruines ; vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive. • 2008, vol. 36, n° 1 : Le symbole : réflexions théoriques et enjeux contemporains ; vol. 36, n° 2 : Éthique et sémiotique du sujet ; vol. 36, n° 3 : Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément. • 2009, vol. 37, n° 1 : Corps photographiques / corps politiques ; vol. 37, n° 2 : Avec le génocide, l'indicible ; vol. 37, n° 3 : Regards croisés sur les images scientifiques • 2010, vol. 38, n° 1 : Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives.

### ABONNEMENT

*Protée* paraît trois fois l'an  
(taxes et frais de poste inclus)

### Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$  
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$  
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

### États-Unis

1 an : individuel 40 \$ ; institutionnel 54 \$  
2 ans : individuel 72 \$ ; institutionnel 97 \$  
3 ans : individuel 108 \$ ; institutionnel 138 \$

### Autres

1 an : individuel 45 \$ ; institutionnel 60 \$  
2 ans : individuel 81 \$ ; institutionnel 108 \$  
3 ans : individuel 122 \$ ; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;  
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

**PROTÉE**

Version imprimée ☐

Veillez m'abonner à la revue pour \_\_\_\_ an(s) à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_ .

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de  
**Protée**, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et/ou des chroniques et points de vue critiques. Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (c'est-à-dire n'ayant jamais été publiées, en tout ou en partie, sous forme d'article ou au sein d'un livre), d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page, et ne doit pas dépasser dix contributions. Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :  
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.  
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « DOC » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.